




August Wilhelm von Schlegel's

vermischte und kritische Schriften.

Herausgegeben

von

Eduard Böcking.

Dritter Band.

Malerei. Bildende Künste. Theater.

Leipzig,
Weidmann'sche Buchhandlung.
1846.

August Wilhelm von Schlegel's

sämmtliche Werke.

Herausgegeben

von

Eduard Böcking.

Neunter Band.

Leipzig,
Weidmann'sche Buchhandlung.
1846.



Inhaltsverzeichniß.

Malerei, bildende Künste, Theater.

I.

Die Gemälde.

Gespräch.

In Dresden 1798.

Louise. Sie gehen so gedankenvoll unter den Antiken auf und ab, Waller; dichten Sie etwa einen Hymnus auf die alten Götter?

Waller. Ich weiß nicht, wie es *) zugeht; so oft ich in diesen Saal trete, fühle ich mich zur Rückkehr in mein Inneres eingeladen, und bin unter den jungen Künstlern, die hier arbeiten, auch wohl unter dem Gewühl begaffender Fremden, wie in der tiefsten Einsamkeit.

Louise. Es ist der Nachahmungstrieb, lieber Freund; Sie wollen selbst zur Bildsäule werden.

Waller. Unandächtige! Ihr Spott trifft näher an die Wahrheit als Sie glauben. Müßen Sie nicht gestehn, daß sich viele Menschen nicht wenig dünken, die *) doch herzlich schlechte Statuen abgeben würden?

---

*) ist 1798. **) 'doch' fehlt 1798.

Louise. Ganz gewiß; und ich habe mir oft das Unheil gedacht, wenn plötzlich ein Perseus mit dem versteinernden Medusenhaupte in unsre Schauspielhäuser oder Tanzsäle träte.

Waller. Das gäbe Gruppen von Bernini, oder noch schlimmere. Für so viele Geberden und Bewegungen ist die Dauer eines Augenblicks schon zu lang: für beständig festgehalten, erscheinen sie in ihrer ganzen Blöße und Unwürdigkeit. Auch über das Unvollendete der Gestalt täuscht das Leben: aber die Bildnerei ist Wahrheit und über alle Täuschung erhaben. Ihre Schöpfungen sind wie Geister, die ihre äußere Hülle überall durchdrungen, und *) deren Umgränzung ihrem eignen Wesen gemäß geordnet haben; sie können nun in dieser selbstgebildeten Welt mit ruhigem genügendem Dasein beharren. Es ist eine sichtbare ewige Seligkeit.

Louise. Die ich Ihnen für jetzt noch gönne. Sie rufen beinahe wie jener Prophet in der Wüste: Ich sage euch, Gott könnte dem Abraham aus diesen Steinen Kinder erwecken. Aber was Sie sagten, gilt nur von den Olympiern, die schon ihren eignen Himmel haben; wo sollen in dem ihrigen **) die muthwilligen Faune Platz finden, die bacchantischen Tänzerinnen, die kämpfenden Ringer und Fechter, die Helden, die sich in Todesnoth gegen umwindende Schlangen wehren?

Waller. Vergeßen Sie nicht, daß von keiner sittlichen sondern von natürlicher Vollendung die Rede ist, die in

---

*) Die Umgr. derselben ihrem Wesen 1798. **) Die Faunen Platz finden, die mit Nymphen scherzen, die Fechter, die im Ausfalle begriffen sind, die Helden 1798.

der Durchbildung von Innen heraus, in der Ausschließung des Zufälligen, in der durchgängigen Bedeutsamkeit der Gestalt, und in der Uebereinstimmung der beseelenden Kraft mit sich selbst, besteht. Was die augenblicklichen, mitunter sehr gewaltsamen Handlungen betrifft, so sind sie immer den Formen untergeordnet, und nur als die angemeßenste Entfaltung derselben konnten sie verdienen gewählt zu werden.

Louise. Also geben Sie doch zu, daß die Bildnerei auch den *)Augenblick verewigen darf?

Waller. Sie unterwirft ihn ihren Gesetzen, damit er dessen würdig sei.

Louise. Und wodurch wird er das?

Waller. Durch Vollendung.

Louise. Wie sollte die in einem entfliehenden Theile der Zeit stattfinden können?

Waller. Eben so gut wie in einem beschränkten Theile des Raums. Die Bewegung muß, so zu sagen, eben so hoch und rein organisiert sein, als das Körpergebilde, das sich in ihr darstellt. Maß, Verhältniß und Gleichgewicht müßen ihr Streben immer wieder in sich zurückdrängen, so wie die strenge Richtigkeit des Umrißes seine Weichheit. Bemerken Sie, daß selbst die gewaltigste Kraftäußerung von einer völlig ruhigen Stellung nur dem Grade, nicht der Art nach verschieden ist. Zur bloßen Haltung des Körpers beim Stehen oder Sitzen sind Muskeln in Wirksamkeit: der Gesunde fühlt es freilich nicht, aber er kann es an dem ermattenden Kranken beobachten, der Schlafende liegt anders, als der Todte. Das Leben ist von der Be-

*) Moment 1798.

wegung nicht zu trennen: durchaus ruhende Formen würden todt sein.

Louise. Und da die Bildhauerkunst in *)einem so schweren Stoffe arbeitet, so muß sie sich allerdings an das Lebendige halten, sonst würden die Todten ihre Todten begraben.

Waller. Alle Plastik ist entweder organisch oder **)geometrisch, das heißt, sie läßt in den hervorgebrachten Formen eine beseelte Einheit erkennen, oder mißt sie nach regelmäßigen ergründlichen Verhältnissen ab. Die ***)geometrische Plastik ist die Architektur.

Louise. Sie gerathen mir in die Metaphysik der Künste hinein, womit ich nichts zu thun habe. Ich muß nur mit einem Zweifel kommen, um Sie davon abzuhalten. Daß die leblosen Nebenwerke, welche bloß den Figuren dienen, als Sitze, Stämme zum Anlehnen und dergleichen, den Kreiß der Bildnerei nicht erweitern können, begreife ich wohl. Allein wo wollen sie bei Ihrer organischen Plastik mit den Gewändern hin, die uns ja die Formen zum Theil verbergen, und worin doch ein †)großer Theil der Vortrefflichkeit liegt?

Waller. Die Griechen haben mehr als irgend ein Volk die Würde des Körpers vor seiner Bekleidung erkannt. Nichts verhüllen, sagt ein römischer Schriftsteller, ist griechische Sitte; und es wäre eine anziehende Untersuchung, in wie fern diese Denkart der Kunst aufgeholfen hat, oder wiederum von den Künstlern begünstigt worden ist. Diese mußten sich aber doch bei vielen Gegenständen der Schick-

---

*) einer so schweren Masse 1798. **) mathematisch 1798.
***) mathematische 798. †) so großer 1798.

lichkeit fügen, und man muß sie nur loben, daß sie aus der Noth eine Tugend zu machen gewußt und die Gewänder so meisterhaft behandelt haben.

Louise. Für einen Seher antworten Sie dießmal nicht sonderlich, lieber Waller. Erinnern Sie sich des naiven Ausrufs jener morgenländischen Schönen, als eine Europäerin ihr im Reifrocke einen Besuch machte: Bist Du das alles selbst? Bei einer schön bekleideten griechischen Statue wäre die Frage nicht mehr lächerlich. Sie ist wirklich ganz sie selbst, und die Bekleidung kaum von der Person zu unterscheiden. Nicht nur zeichnet sich der Bau der Glieder durch das anschmiegende Gewand hindurch, sondern in seinem Wurf und Fall, seinen Flächen und Falten drückt sich der Charakter der Figur aus, und der beseelende Geist ist bis auf die Oberfläche der nächsten Umgebungen gedrungen. Sehen Sie nur die mehr als lebensgroße weibliche Gestalt dort, die man gewöhnlich Vestalin nennt. Wie das schlichtere Obergewand ihr vom Haupte auf die Schultern und auf das faltige Kleid herunterfällt! Unter dem rechten Ellbogen ist es etwas hinaufgezogen, er ruht in der Höhlung, und die Hand greift oben an den Saum des Tuches. Dann geht es umgeschlagen über die linke Brust herauf, und fällt von der Schulter hinab, unten wickelt sich die Hand darein. Welch eine heilige Anmuth, welche sittsame Würde ist in dieser Stellung und Tracht! Konnte eins ohne das andre sein? Konnte sich die innere Reinheit anders als in einer Umhüllung der Sitte und des Anstandes zurückhaltend zeigen?

Waller. Ich laße mir Ihre Zurechtweisung gefallen, da sie die Schönheiten einer Lieblingsstatue so in's Licht stellt. So könnte die Göttin der Treue oder der Zucht in

ihrem Schleier gleichsam ruhen. Bemerken Sie auch die schöne Senkung des Hauptes. Man hat sie bei den Götterstatuen so erklären wollen, als neigten sie sich den Gebeten der Sterblichen entgegen. Sie sehen aber an dem Haarputze, den anliegenden Locken, die von der Stirn zurückgehn, so wie am Gesichte selbst, daß dieses das Bildniß einer Matrone und keine Göttin ist. Mir scheint vielmehr, die alten Künstler haben den obern Theil des Gesichtes auch durch die Stellung vor dem Untertheil wollen vortreten laßen, so wie sie *) ihn schon durch die Bildung des Profiles herrschend gemacht hatten.

Louise. Es giebt den Statuen ein kontemplatives Ansehen: sie halten den Zuschauern durch ihr Beispiel vor, wie sie genossen zu werden verlangen. Ich bin aber heute gar nicht kontemplativ gestimmt, sondern gesellig und zum Plaudern. Kommen Sie, laßen Sie uns unsern Reinhold begrüßen: er zeichnet dort unten nach dem herrlichen Rumpf des Ringers. Eben ist er aufgestanden. — Wie geht's, lieber Reinhold? Sie scheinen verdrießlich.

Reinhold. Die Zeichnung will nicht nach meinem Sinne gerathen.

Louise. Es geht Ihnen, wie Wallern auch mitunter, wenn er sich an den Pindar oder Sophokles **) wagt. Er hat zum Uebersetzen nur deutsche Worte, Töne und Rhythmen, Sie nur schwarze Kreide.

Reinhold. Ach, wenn meine Zeichnung eine Uebersetzung wäre! Sie ist kaum ein dürftiger Auszug, deren man hundert verschiedene machen könnte. Will ich alles übertragen, was ich an den Umrissen wahrnehme, so fällt

*) es 1798. **) macht 1798.

es bei diesem Maßstabe leicht in's Kleinliche; und mit jeder Partie, die ich in größere Massen zusammenschmelze, geht etwas von der Bedeutung verloren. Dann sind die Uebergänge so leise, die Ein- und Ausbiegungen, die Flächen, Wölbungen und Vertiefungen, alles das flieht und verfolgt einander, daß man niemals sicher ist, die rechte Richtung zu haben.

Louise. Sie haben Recht, das ist sehr mühselig. Wenn Sie ein Gemälde kopieren, da können sie recht herzhaft auf der Palette eintunken, und auf einmal einen großen Fleck überstreichen, wie wir es alle Tage auf der Galerie geschehen sehn.

Reinhold. Sie wollen mich nur necken. Sie wissen zu gut, daß die Tinten sich eben so unmerklich und unendlich abstufen, als die Umriße sich verlaufen.

Louise. Es mag sein, daß die Schwierigkeiten der Hervorbringung für beide Künste gleich groß sind; aber das geben Sie mir doch zu, daß die Bildnerei für den Betrachter die sprödere Schwester ist. Die Malerei macht es einem leichter, sie zu genießen, sie spricht so unmittelbarer in unsre Sinnenwelt hinein.

Reinhold. Ja, was nennen Sie so etwa genießen?

Louise. Mich der schönen Darstellungen erfreuen, mich daran sättigen, sie ganz in mich aufnehmen.

Reinhold. Das reicht lange nicht hin, um ein Bild gründlich zu beurtheilen, geschweige denn um ihm abzusehn, wie man selbst etwas machen soll.

Louise. Was Sie da nennen, sind ja Geschäfte, lieber Reinhold. Legt der Künstler sich selbst ein so schweres Geschäft auf, bloß um Andern wieder das Leben sauer zu machen? Man soll sich ohne Mühe ergötzen, das ist ja die Absicht.

Reinhold. Aber es muß Einen doch ärgern, wenn Leute, die nicht einen Strich zu machen im Stande sind, herumgehen, und die größten Meister keck durch einander tadeln. Hier vermissen sie dieß; jenes sollte so sein, und wenn es nach ihnen gienge, kämen arge Mißgeburten heraus.

Louise. Ich merke, Sie hätten nicht übel Lust, uns beim Eintritt in einen Kunstsal immer einen kleinen Maulkorb vorhängen zu laßen. Ihnen sind also die Fremden am liebsten, die mit offnen Nasen und Ohren sich stumm durch die Galerie hindurchstaunen?

Reinhold. Immer noch lieber als die, welche beständig darauf gespannt sind, etwas Sinnreiches und Auffallendes zu sagen, und um dieß vorzubringen, sich gar nicht die Zeit gönnen, ordentlich zu sehn.

Louise. Allerdings die sind unleidlich. Sie werden mich doch nicht darunter rechnen, weil ich gern über Kunstwerke schwatze? Ich sehe, ich bemerke anhaltend und wiederholt; ich sammle die Eindrücke in aller Andacht und Stille: aber dann muß ich sie innerlich in Worte übersetzen. Dadurch bestimme ich sie mir erst recht, dadurch halte ich sie fest, und diese Worte suchen dann natürlich den Ausweg in die Luft.

Reinhold. Sie thun Alles auf eine so artige Weise, daß man Ihnen Nichts verbieten kann. Wenn Ihre Bemerkungen nur nicht als ein eigentliches Urtheil gelten sollen.

Waller. Das trockene Urtheilen wollen wir gern den Kunstverständigen überlaßen. Allein wir werden doch das Recht haben, Eindrücke mitzutheilen, die unser eignes Werk sind?

Reinhold. Eigenes Werk? wie so? Sie wären also willkürlich?

Waller. Selbstthätigkeit ist noch wesentlich von Willkür unterschieden. Eine Wirksamkeit kann nach der gegebenen Anregung nothwendig, und doch unser eigen sein. Daraus, daß die Eindrücke eines Kunstwerkes bei verschiedenen Personen an Reichthum und Tiefe und Zartheit so erstaunlich weit von einander abstehen, leuchtet es ein, wie viel auf das ankommt, was der Betrachter mit hinzubringt.

Reinhold. Ihre philosophischen Sätze verstehe ich nicht zu prüfen. Aber das weiß ich gewiß: der Eindruck ist nur ein Schatten von dem Gemälde oder der Statue; und wie unvollkommen bezeichnen wieder Worte den Eindruck! Das Rechte kann man gar nicht nennen.

Waller. Die Sprache vermag, wie Sie es nehmen wollen, Alles oder Nichts.

Reinhold. Ja, die Sprache pfuschert an allen Dingen herum: sie ist wie ein Mensch, der sich dafür ausgiebt, von Allem Bescheid zu wißen, und darüber oberflächlich wird.

Waller. Lästern Sie nicht die große Schöpferin der Dinge, die einmal in der Seele des ersten Menschen rief: es werde Licht, und es ward Licht. Das einzelne Wort thut es freilich nicht, eben so wenig als der Zauber der Malerei in den abgesonderten Farben auf Ihrer Palette liegt. Aber aus der Verbindung und Zusammenstellung der Worte gehen nicht nur Gestalten hervor: die Rede giebt ihnen auch ein Kolorit und kann stärker oder sanfter beleuchten.

Louise. Brav! Dießmal reden Sie ganz nach meinem Herzen.

Waller. Freilich muß sie, um hierin die höchste Vollkommenheit zu erreichen, auch die Töne mit Wahl zusammenstellen, und die Bewegungen nach Gesetzen ordnen.

Louise. O weh! es soll also förmlich gedichtet

sein. Mit den Silbenmaßen habe ich mich niemals abgegegeben.

Reinhold. Nun, Waller, zeichnen sie mir doch einmal den verwünschten Ringer da mit Worten ab, da ich schon mit meiner Kreide so sehr den Kürzeren gegen ihn ziehe.

Waller. Sie verstehn mich unrecht, bester Freund. Es fällt mir nicht ein, mit der Sprache eben das ausrichten zu wollen, was nur ein sinnlicher Abdruck leisten kann. Ich sage bloß, daß sie fähig ist, den Geist eines Werkes der bildenden Kunst lebendig zu faßen und darzustellen.

Reinhold. Dieser sogenannte Geist ist immer nicht die Sache selbst.

Waller. Machen Sie es nicht wie ein berühmter Philosoph, der sich die Auslegung seiner Schriften nach dem Geiste geradezu verbittet, und nach dem Buchstaben verstanden sein will. Für manche Künstler wäre die Vorkehrung freilich unnütz, denn sie haben bloß den Buchstaben der Kunst.

Louise. Lieber starrsinniger Reinhold, wie Sie sich dagegen setzen, daß man Statuen und Gemälde, die für ewig stumm sind, auch einmal reden lehren will! Wie soll man sich denn mit ihnen beschäftigen?

Reinhold. Sie unermüdlich studieren, und dann selbst etwas Gutes hervorbringen.

Louise. So arbeitete ja der Künstler immer nur für den Künstler; eine Gemäldesammlung würde auf die andere gepfropft, und die Kunst fände, wie es leider oft der Fall ist, in ihrem eignen Gebiete den Ursprung und das Ziel ihres Daseins. Nein, mein Freund, Gemeinschaft und gesellige Wechselberührung ist die Hauptsache.

Waller. Sehr wahr? Es ist mit den geistigen Reichthümern wie mit dem Gelde. Was hilft es, viel zu haben und es in den Kasten zu verschließen? Für die wahre Wohlhabenheit kommt Alles darauf an, daß es vielfach und rasch circuliert.

Louise. Und so sollte man die Künste einander nähern und Uebergänge aus einer in die andere suchen. Bildsäulen belebten sich vielleicht zu Gemälden, (verstehen Sie mich recht, es sollte eine Verwandlung von Grund aus sein, nicht wie manche Schüler ihre steinernen Akademien in ein Bild bringen;) Gemälde würden zu Gedichten, Gedichte zu Musiken; und wer weiß? so eine feierliche Kirchenmusik stiege auf einmal wieder als ein Tempel in die Luft.

Waller. Es wäre nicht das erste Mal. Sie treffen ohne daran zu denken, auf die Fabel vom Amphion, die der wackre Z. so gern hat, weil er zugleich die Baukunst und die Musik übt.

Louise. Für alle Künste, wie sie heißen mögen, ist nun doch die Sprache das allgemeine Organ der Mittheilung; daß ich bei Wallers Gleichniß stehen bleibe, die gangbare Münze, worein alle geistigen Güter umgesetzt werden können. Also plaudern muß man, plaudern! — aber mich *) dünkt, unser Gespräch fängt an im Kreise herumzugehen. Kommen Sie, Reinhold, Ihr Portefeuille zu! Sie werden heute doch nicht mehr an dem Ringer arbeiten. Laßen Sie uns in's Freie hinaus, in das Gebüsch; und weil Sie so sehr für das Ausüben, für das Hervorbringen sind, so wollen wir nicht länger vom Plaudern über Kunstwerke plau-

*) däucht 1798.

dern, sondern ich will Ihnen etwas schon fertig Geplaudertes zum Besten geben.

Reinhold. Ei, das wäre! Da bin ich gleich dabei. Sie wißen, ich bin kein großer Leser, aber wenn man mir vorlesen will, und mit so gefälliger Stimme —

Louise. Schade was für die Stimme! Es ist nur weil Sie unterdessen bequem mit dem Bleistift oder der Feder etwas auf das Papier kritzeln können, was Ihnen zu laßen unmöglich ist.

Waller. Ich bin erstaunt; liebe Louise. Sie haben mir ja nichts von Ihrem Unternehmen merken laßen, außer daß Sie von der Galerie immer so gedankenvoll nach Hause giengen, wie jemand, der eine Bestellung hat, und um sie nicht zu vergeßen, sie sich in einem fort wiederholt.

Louise. Sie glauben also, man *) müße Sie bei Allem zu Rathe ziehn. Gehen wir, ich erzähle Ihnen den Anlaß unterwegs. — Sie wißen, meine Schwester Amalie hatte gehofft, dießmal nach Dresden mitreisen zu können; es traten Hindernisse ein, und sie band es mir beim Abschiede auf die Seele, ihr etwas von meinem hiesigen Genuße mitzubringen. Da bin ich nun recht treu zu Werke gegangen. Ich bin mißtrauisch gegen meine Flüchtigkeit gewesen, ich habe die Phantasie unter das Auge gefangen genommen, und mich so recht in die Bilder hineinzusehen bemüht. Sie können sich leicht vorstellen, daß ich nicht in Gefahr war, durch den Gebrauch der privilegierten Kunstwörter Amalien unverständlich zu werden. Es erschallt hier zwar genug um mich her von impasto, von Halbtinten, von Karnation, von Pyramidalgruppen, von Kontrapost, von

*) müßte 1798.

beaux accidents de lumière und so weiter, daß ich wohl einige dieser Ausdrücke hätte erhaschen können: aber mir ist, als würde mir durch sie das wieder verdunkelt, was ich an sich klar genug erkenne.

Waller. Einige davon sagen nichts mehr, als die Ausdrücke des gemeinen Lebens; andere gehen darauf aus, den Geist der Kunst (mit Ihrer Erlaubniß, Reinhold!) auf mechanische Griffe herunterzusetzen.

Reinhold. Jedem Handwerke wird ja seine besondere Sprache vergönnt. Es sind doch nützliche Abbreviaturen, womit man sich am geschwindesten verständigen kann.

Waller. Nur werden sie gar zu oft gemißbraucht, um damit den Kenner zu spielen, da sie nichts weiter beweisen, als daß einer den Buchstaben des Buchstabens inne hat.

Louise. Die Beschreibungen von dem Höchsten und Göttlichsten, die solche zungenfertige, achselzuckende Kenner geben, sind in der That Skelette, todtgeschlagene Bilder, in der Vorrathskammer ihrer dürren Köpfe in den Rauch gehängt.

Waller. Genug von ihnen. Haben Sie bei ihren Darstellungen kein Vorbild vor Augen gehabt?

Louise. Nicht daß ich wüßte.

Waller. Kennen Sie Diderots Salon de peinture?

Louise. Ob ich das kenne? Ich habe mir aber seine durch und durch geistvollen Schilderungen jetzt mit Fleiß *) entfernt. Ihm ist es nicht um eine treue und einfache

*) entfernt. Sehen Sie, fürs erste bin ich keine Französin, und dann bin ich eine Frau, und möchte nicht gern für kokett gehalten werden. Diderot kokettiert offenbar mit seinem Feuer, 1798.

Affaßung, sondern um Reiz und Unterhaltung zu thun. Er buhlt um Beifall mit seinem Feuer, seinem leichten Gesellschaftstone, selbst mit seiner brusquerie. Ferner ist es etwas ganz anderes, einige der vorzüglichsten Gemälde in einer der ersten Sammlungen, oder eine Ausstellung beschreiben, wo Reines und Unreines neben einander steht, und vielleicht unter dem ganzen Haufen kein einziges Kunstwerk vom ersten Range befindlich ist. Da ist der rittermäßige Ton schon eher erlaubt; Diderot hat doch die Lobsprüche wohl noch zu sehr verschwendet, und unter den vielen Wendungen, womit er das Schlechte abzuweisen weiß, muß man ihm einige witzige Ungezogenheiten schon zu Gute halten.

Waller. Ich glaube mit Ihnen, daß die Züge seiner Feder *) weniger vergänglich sein werden, als die geschilderten Werke des Pinsels und des Meißels.

Louise. Daß ich Ihnen auch ein Urtheil abfordere: was halten Sie von Forsters Kunstbeschreibungen in seinen Ansichten?

Waller. Es sind eigentlich Ansichten, interessante, aber sehr persönliche. Wäre der Kunstsinn des edlen Mannes eben so scharf gewesen, als sein sittliches Gefühl regsam und zart, so hätte er alle Forderungen befriedigt. So aber verwechselt er oft dieses mit jenem, ja es scheint bei ihm nie zu einer rechten Absonderung gekommen zu sein. Er sucht die Würde des Gegenstandes, und vergißt darüber das Verdienst der Behandlung. Deswegen wird er zuweilen unbillig gegen niederländische Meister, wo das letzte vorwaltet. Manchmal hat er indessen einen liebevollen Enthusiasmus mit viel Seele ausgesprochen.

---

*) unsterblicher sein 1798.

Louise. Ich will mich nicht rühmen, daß ich schon zu der Abstraktion gediehen wäre, keine Vorliebe für den edleren Gegenstand zu hegen, und die Poesie der Darstellung am Gemeinen mit eben der Lust aufzufinden. Ich hatte ja die Wahl. Sie werden nicht böse sein, wenn ich Sie am meisten in den italiänischen Saal führe.

Reinhold. Hier, dächte ich, ließen wir uns nieder: wir können keinen bequemeren und anmuthigeren Sitz finden. Vor uns der ruhige Fluß; jenseits erhebt sich hinter dem grünen Ufer die Ebne in leisen Wellen, dort unten spiegelt sich die Stadt mit der Kuppel der Frauenkirche im Waßer, oberhalb ziehen sich Rebenhügel dicht an der Krümmung hin, mit Landhäusern besäet und oben mit Nadelholz bedeckt.

Louise. Ich bin es gern zufrieden. Setzen wir uns, wir werden hier ungestört sein. Im Angesicht dieser lachenden Gegend hören Sie vielleicht um so lieber ein Paar Beschreibungen von Landschaften, die ich Ihnen gleich zu Anfange geben will.

Waller. Wenn die Malerei nur nicht gerade in diesem Fache gegen die Größe der Natur am meisten verlöre! Alle Landschaftmalerei ist doch nur eine Art von Miniatur.

Reinhold. Weswegen sollte sie? Miniatur besteht darin, wenn ein Gegenstand klein und dabei mit einer Deutlichkeit in seinen Theilen abgebildet wird, die sie nicht haben könnten, wenn die Verkleinerung von der Entfernung herrührte. Dieß braucht der Landschaftmaler so wenig zu thun, daß es vielmehr allen Zauber zerstört, wenn er es sich zu Schulden kommen läßt.

Waller. Aber wie muß er einen weiten Horizont, ein hohes Gebirge, den gränzenlosen Ocean auf seiner Leinwand zusammendrängen!

Reinhold. Es drängt sich von selbst zusammen. Blicken Sie nur durch eine kleine Fensterscheibe oder durch die hohle Hand in's Freie hinaus, und welche Menge von großen Gegenständen wird ihr Auge umfaßen!

Waller. Dennoch giebt mir das Bild nie den Eindruck einer furchtbaren und unermeßlichen Größe, wie der Gegenstand in der Natur.

Reinhold. Weil sie uns da so umgeben, oder wir uns ihnen so nähern können, daß sie von allen Seiten über den Sehwinkel hinausgehen und das Auge erst allmälich ihre ganze Ausdehnung durchläuft. Dicht unter herabdrohenden Felsenmassen haben wir freilich den Maßstab unsrer eignen Kleinheit sehr bei der Hand.

Louise. Sie haben Recht: es ist ordentlich schauerlich, daß die Welt so groß ist. Wenn ich Abends den gestirnten Himmel sehe, und mir die erstaunlichen Entfernungen denke, so wird mir zu Muthe, wie jemanden, der auf einem kleinen Kahn mitten auf dem weitem Meere schwebt.

Reinhold. Sie denken die Entfernungen auch nur, Sie sehen sie nicht. Die Malerei unternimmt ja nicht die Gegenstände abzubilden wie sie sind, sondern wie sie erscheinen. Wie groß erscheint denn die Landschaft vor uns? Ihre Antwort würde hier noch ziemlich richtig ausfallen, nicht weil Sie den Umfang wirklich sehen, sondern weil Sie ihn historisch wißen. Die Entfernung der Stadt haben wir ungefähr mit den Füßen ausgemeßen, und am äußersten Horizont bemerken wir die viereckigen Felsen vom Königstein und Lilienstein. Aber wie groß erscheint der Himmel? wie groß das Meer? Das Auge an sich kennt nur die scheinbare Größe der Gegenstände in ihrem Verhältnisse unter einander: ein naher Raubvogel, der ein entferntes Wölkchen verdeckt, ist

ihm eben so groß. Auf die Entfernungen schließen wir nur aus den gedämpfteren Farben und verlorneren Umrißen; und so berechnen wir die wahre Größe, indem wir nahe bekannte Gegenstände, einen Baum, eine menschliche Figur, als Maßstab zu Hülfe nehmen. Dergleichen setzt der Landschafter in den Vorgrund hin.

Waller. Muß *) diese Gegenstände aber doch schon beträchtlich verkleinern.

Reinhold. So entfernt er sie auch zugleich; nur etwa einigen Kräutern und Blumen ganz am Rande des Bildes giebt er ihre volle Bestimmtheit. Da in diesem Zweige der Kunst die Luftperspektiv vorzüglich zu Hause ist, so hat sie das Mittel ganz in ihrer Gewalt, auf einem kleinen Raume das Große groß darzustellen. Es läßt sich sogar denken, daß sie in das Kolossalische übergienge.

Louise. Laßen Sie ihn, Reinhold. Er hat es gegen die Landschaftmalerei, weil die Alten wenig daraus gemacht haben, und weil er die beschreibende Poesie verabscheut. Vielleicht kommt in den folgenden Beschreibungen etwas vor, was dienen kann, ihn zu widerlegen.

Ich sah drei Landschaften neben einander, von Salvator Rosa, Claude Lorrain und Ruisdael. Die erste ist eine beschränkte Gegend von Bäumen, Waßer und Gestein. Keine hohen Felsen: rechter Hand nur lehnt sich eine bewachsene Masse von Stein sanft hinauf; durch das mittlere Gesträuch hin wird eine Andeutung in die Ferne sichtbar. Mehr rechts vertieft sich das Waßer in die Büsche hinein; ein großer Stein tritt von der linken Seite (nämlich des Zuschauers, nicht des Bildes; so werde ich die Ausdrücke rechts und

---

*) sie aber beträchtlich 1798.

links in dem Folgenden immer gebrauchen;) hell hervor. Auf diesem stehen und sitzen im Gespräch begriffen drei Männer, wahrhaft sprechende Figuren. Aber gleichsam wie die erste Gestalt auf dem Bilde zeichnet sich vor den Bäumen zur Linken ein starker unbelaubter Stamm aus. Er strebt wie ein herrschendes Wesen in die Höhe und Breite: man glaubt beseelte Kraft in ihm wirken zu sehen, und die Männer unter seinen Aesten stehn wie seine Diener da. Die Farben ihrer Kleidung stimmen mit denen des Stammes und den hellen Partien des Gesteins überein; sie gehn in's *) Gelbliche und Graue, so daß das Schönste und Charakristische des Bildes wie erleuchtet aussieht. Alles ist auch hier des Geistes voll, Alles ist rege. Die Bäume haben kein ruhiges Laub: die Luft scheint es zu zerreißen, und in lang hinstrebende Partien zu theilen. Doch tobt kein Ungestüm an diesem einsamen Orte; das stille Blau des Himmels blickt hinter den grauen Wolken hervor, und die Bewegung, die ich erblicke, ist erhabnes Leben, nicht wildes Gemüth. Auf andern Landschaften kann man sich vielleicht abgesonderter in die Oede verlieren; hast du dich hier einheimisch gemacht, so bist du in der Gesellschaft einer begeisterten Seele. Es ist, als führten die wunderbaren menschlichen Gestalten zur näheren Gemeinschaft mit ihr: die romantische Stellung und Tracht, wiewohl diese nur einfache Landleute oder Bewohner der Wildniß ankündigt, der Ort wo sie sich bereden, Alles macht die bedeutendste Gegenwart. Nicht der Zufall hat sie versammelt, sie sind eins mit dem Ganzen, und vollenden den bestimmten Ausdruck, den selbst der oberflächliche Beobachter nicht verkennen wird. Wen auch

*) gelblichte 1798.

Landschaftstücke sonst gleichgültig ließen, auf den würde dieses noch die Wirkung eines historischen Gemäldes machen können, wie die Musik wenigstens zu irgend einem großen Text.

Claude Lorrains *) Einbildungskraft ist gemäßigter und in der schönen Wahrheit daheim. Sein warmer lichter Himmel, seine feuchten bewachsenen Felsen, über denen der Duft der Vegetation schwebt, sind in ihrer Gattung wie die Farbengebung des Tizian. Das Stück, von welchem die Rede ist, stellt eine wirkliche Gegend bei Neapel vor. Man sieht Ischia und Capri über den Horizont hervorragen. Zwei hohe Felsenpartien treten von der Rechten in's Meer hinein, und das Meer **) im Schatten zwischen sie. Dahinter ist die Stadt nebst Hafen und Schiffen angedeutet. Dicht vor dem Bilde verliert sich die Ferne, man wird kaum die Spur des Pinsels gewahr: in der gehörigen Weite zeigt sie sich eben so treu und zweifelhaft, wie das Auge sie in der Wirklichkeit abreicht. Auf der linken Seite des schmalen Vorgrundes stehen ein Paar himmelhohe Bäume, die das Ganze für den ersten Blick so schön einschließen. Hinter dem Vorgebirge erhebt sich wie eine Wolke der Gipfel des Vesuv, dessen unterirdische Flammen vor der Morgensonne erblaßen. Sie leuchtet mit sanftem Schein um die Felsen her. Keine lichtgesäumten Gewölke; es ist reiner Glanz, nur vom Hauch der Frühe gemildert, und der Körper selbst eben sichtbar, der ihn ausströmt. Unbeschreiblich harmonisch vermischt er sich mit dem grünlichen Meer, worauf auch der Nebel noch ruht, kaum gefärbt von dem Strahle, welchen die Sonnenscheibe herübersendet. Die ganze Luft ist mitgemalt: kein Gegenstand steht nackt da, ihr durchsichtiger Schleier ist über ihn

*) Imagination 1798. **) in 1798.

geworfen. Man sieht in die Vertiefung zwischen die Felsen, oder auf die weite Meeresfläche hinaus: der Gesichtspunkt ist überall gleich vortheilhaft. Es ist aber in der Natur dieser Landschaft, daß man in sie hinausblickt, ohne in und auf ihr zu wohnen. Sie bedürfte daher keine Figuren zu ihrer Belebung. Eine solche Ferne scheint doch niemals einsam, das Leben des Unbeseelten webet über ihr, das wiederum Seele aus sich selber schafft. Da Claude keine Figuren malte, so hat Allegrini den Vorgrund mit einer Gruppe verziert, wo Acis und Galatea liebkosend zusammen ruhn; auf dem Vorgebirge liegt der eifersüchtige Polyphem. Das Zelt von violetter Farbe, welches die Liebenden schirmt, und ihre hellen Gewänder ziehen doch das Auge zu sehr an sich, und stören anfangs die süße Ruhe, die über die Landschaft ausgegoßen ist. Denn man muß sich keinesweges einen prahlenden Sonnenaufgang dabei denken. Das Auge wird im Vorgrunde durch die Schatten, worin dieser und die Felsen ruhen, geschont, und in der Ferne durch die stille Behandlung des Glänzenden. Man entdeckt nicht einmal die Sonnenscheibe sogleich, und der Tag scheint erst höher herauf, indem man vor dem Bilde steht.

Wie ganz anders ist Ruisdael, und doch wie vortrefflich, selbst in seiner Beschränktheit! Hier ist eins seiner größeren Stücke, eine durchsichtige Baumgegend auf waßerreichem Moorgrunde. Jeder Stamm sondert sich von dem andern, und weicht bis zu der fernen Helle, unter dem Laubwerk hin, zurück. Eine glänzende Wolke, halb hinter den Wipfeln der Bäume versteckt, wirft die herrlichsten Widerscheine zwischen sie auf den Boden hinunter, welche das breite Gewäßer des Vorgrundes nochmals in einen dunkeln Spiegel aufnimmt. Dieses ist mit Pflanzen und Gesträuch durchwachsen, die seine

Schatten vertiefen und zugleich durch die Reflexion der kleinsten wie der großen Gegenstände ganz durchsichtig machen. Die vorderen Stämme heben sich um so mehr hervor, weil es meistens Buchen mit weißer Rinde sind; der ansehnlichste darunter ist völlig nackt, und stellt sich, besonders wo er oben herunter schräg *) abgespalten ist, sehr täuschend dar. Die durch Verschiedenheit der Töne äußerst mannichfaltigen Baumpartien sind mit so viel Freiheit als Fleiß gearbeitet. In einigen bräuneren Tinten zeigt sich der nahende Herbst. Das Laub selbst hat wenig Abwechselung. Ruisdael kannte nur eine einseitige Natur, allein in dieser hat er eine Wahrheit, die jedesmal **) innig aus ihm selbst hervorzugehen scheint. Was er darstellt ist oft schauerlich oder dürftig; die Behandlung läßt uns aber bei ihm an Oertern verweilen, wo wir uns in der Wirklichkeit nicht wohl befänden. Er zieht dabei die Gegenstände so nahe an sich heran wie möglich, und läßt nur selten eine Ausflucht in die Ferne zu, ihnen zu entkommen. Wo seine Schatten nicht nachgedunkelt haben, die auf manchen seiner Bilder undurchdringlich sind, ist sein Grün von großer Wahrheit, und wie aus den frischesten Quellen getränkt. Hier ist es zugleich gefällig und dieser sanftere Ton erstreckt sich bis auf den Himmel, den er sonst meistens aus dem neblichten Norden nimmt. Ueberhaupt schwimmt das Ganze in naßer Klarheit, und wenn von ungefähr ein Sonnenblick darauf fällt, wird es in Magie verwandelt. Eine Hirschjagd belebt ***) den Schauplatz, oder vielmehr sie soll es thun. Adrian van der Velde hat die Figuren darauf gesetzt, und sie sind nicht ganz mit dem

*) abgespaltet 1798. **) wieder innig 1798. ***) die Scene 1798.

Uebrigen durch die nächsten Wirkungen verbunden. Der Jäger, der am Ufer hinsprengt, macht sich gut. Der Hirsch aber, welcher durch das Waßer setzt, und die Hunde ihm nach, laßen hier keine Bewegung zurück, die eine wahre Schönheit hinzugefügt hätte, und spiegeln sich ganz bestimmt in ruhiger Fläche. Freilich wird man diesen Mangel nur spät gewahr in dem harmonischen Bilde, vor dem man mit Wohlgefallen und Bewunderung verweilt, ob Ruisdael gleich nicht so lieblich die Sinne bezaubert, wie Claude, noch so lebendig zum Geiste redet, wie Salvator.'

Sind Sie ausgesöhnt, Waller?

Waller. Mir däucht, Sie erheben die Darstellung zu sehr gegen die Natur, da Sie doch durch Ihre Schilderung jene zum Theil wieder in diese verwandeln.

Louise. Das letzte ist wahr: seit ich mich mit diesen Dingen viel beschäftige, sehe ich eine wirkliche Gegend mehr als Gemälde, und ein Landschaftstück suche ich mir zu einer wahren Aussicht zu machen. Aber wie können Sie mir das erste vorwerfen, da Sie immer davon ausgehen, der menschliche Geist schreibe der umgebenden Welt sein Gesetz vor, und schaffe und modle sie nach sich?

Reinhold. Ich muß Louisen vertheidigen. Es versteht sich von selbst, lieber Freund, und wir geben es gleich zu, daß die Kunst als bloße Abschrift der Natur gegen das ewige Regen und Weben derselben unendlich zurückstehen müßte. Eben deswegen soll sie den Abgang durch etwas von wesentlich verschiedener Art ersetzen. Der Künstler kann die landschaftliche Natur nur durch Wahl und Zusammenstellung verbeßern, nicht an sich erhöhen. Dagegen leiht er dem Anschauer seinen erhöhten Sinn für sie, oder vielmehr er stellt den allgemeinen Sinn her, wie er ursprünglich be-

schaffen ist. Er lehrt uns sehen. Drollig genug, daß man es in dem Grade verlernen kann! Aber wann sieht man auch einmal um des Sehens willen? Es geschieht immer in andern Geschäften. Man rühmt den Sinn des Auges als den edelsten, und den Verständigen mag er es deswegen sein, weil er zur Erkenntniß so behülflich ist; dem großen Haufen gewiß nur wegen seiner Brauchbarkeit in der Haushaltung. Es ist uns gar nicht darum zu thun, wie die Dinge erscheinen, sondern wie sie sind, das heißt, wie sie sich greifen und handhaben laßen. Wir begnügen uns, *) jeden Gegenstand, jedes zu einer Gattung gehörige Einzelwesen immer wieder zu erkennen, und die wirklichen Veränderungen wahrzunehmen, die damit vorgehn, ohne auf die tausend verschiedenen Ansichten zu achten, unter denen **) sie sich uns darbieten. Von der ersten Kindheit an verbinden wir mit dem Gebrauch des Auges Wahrnehmungen andrer Sinne und eine Menge Schlüße, die uns so geläufig werden, daß wir Alles unmittelbar zu sehen glauben. Im Grunde sind wir uns aber dessen, was uns umgiebt, so lange es beim Gewöhnlichen stehen bleibt, mehr bewußt, in so fern wir es wißen, als in so fern wir es sehen.

Waller. Mit dem Gehör geht es im Ganzen eben so zu. Die Anlage zum Maler und Musiker liegt also wohl darin, daß man von Jugend auf diese Sinne nicht bloß wie Hausthiere zähmen und abrichten läßt, sondern neben der nützlichen Anwendung ihre freie Thätigkeit und die Lust daran behauptet.

Louise. Ja ja, der Geruch ist am Ende der edelste

---

*) ein Individuum immer wieder 1798. **) es sich uns darbietet. 1798.

und am meisten *) dichterische Sinn, weil er weniger dem Bedürfnisse dient. Seine lieblichen dunkeln Anregungen scheinen mir am nächsten mit den Zaubereien der Phantasie zusammenzuhängen: der Duft einer Orangenblüthe versetzt mich in die glückseligen Inseln.

Reinhold. Wenn meine Bemerkungen richtig sind, so wißen wir auch, was wir von dem Urtheile derer zu halten haben, welche die Färbung und Beleuchtung, die Mittel, wodurch die Körper erst erscheinen, zu untergeordneten Theilen der Malerei, oder wohl gar zu unwesentlichen Reizen derselben herabsetzen. Sie ist ja eigentlich die Kunst des Scheines, wie die Bildnerei die Kunst der Formen; und wenn ich nicht fürchtete, in Ihre philosophischen unausführbaren Forderungen hineinzugerathen, Waller, so möchte ich sagen, sie soll den Schein idealisieren. In der Wirklichkeit gewöhnen wir uns, über ihn weg, oder durch ihn hindurch zu sehen: wir vernichten ihn gewissermaßen unaufhörlich. Der Maler giebt ihm einen Körper, **) ein selbständiges Dasein außer unserm Organ: er macht uns das Medium alles Sichtbaren selbst zum Gegenstande. Wir sollen also bei dem Schein verweilen, und wie kann er dieß verdienen, wenn er nicht auf das bedeutendste und wohlgefälligste gewählt und dargestellt wird?

Waller. Die Malerei soll also täuschen?

Reinhold. Nicht doch: auch bei der kunstvollsten Nachahmung ist sie schon dadurch vor diesem Abwege gesichert, daß es ihr an einer wahren Lichttinte fehlt.

Louise. Haben Sie die durchsichtigen Mondscheinlandschaften schon vergeßen, womit wir uns manchmal unterhielten? Die sind doch mit wahrem Lichte gemalt.

---

*) poetische 1798. **) eine selbständige Existenz 1798.

Reinhold. Dafür sind sie auch keine Kunstwerke, sondern nur eine artige Gaukelei.

Waller. Aber die Täuschungen, die, wie man bezeugt, wirklich durch Gemälde hervorgebracht worden sind?

Reinhold. Sie fanden vermuthlich nur bei besondern Veranstaltungen und auf einen Augenblick statt. Am empfänglichsten dafür werden entweder solche sein, die ihre Sinne blindlings gebrauchen, ohne sich im mindesten Rechenschaft davon zu geben; oder im Gegentheil die Meister im Sehen, deren Einbildungskraft immer auf die Erscheinung gerichtet ist.

Louise. Auf die Art hätte die Fabel vom Zeuxis und Parrhasius, daß sie mit ihren gemalten Sachen die unvernünftigen Thiere betrogen haben, demnächst aber einer den andern, einen recht feinen Sinn.

Waller. Bei der Abstraktion, worin Sie das Wesen der Malerei faßen, und der Ausdehnung, mit der Sie ihre Gränzen bestimmen, nehmen Sie auch wohl das Stillleben in Schutz?

Reinhold. Ganz gewiß.

Waller. Und machen die Landschaftmalerei zur höchsten Gattung, weil in ihr das bloße Phänomen eine so wichtige Rolle spielt?

Reinhold. Vielleicht. Indessen halte ich überhaupt nichts von solchen Rangstreitigkeiten.

Waller. Man sieht aber doch, daß die Landschafter, wo sie können, über ihre Gattung hinaufstreben. Sie bevölkern die Scene nicht nur mit Figuren, sie bringen Geschichten darauf an; und wenn sie dazu selbst nicht genug zu zeichnen wißen, so laßen sie dergleichen von Andern hinsetzen. — Als ob ich ihre Vorliebe für den Salvator Rosa

nicht gemerkt hätte, Louise, die Sie eben darum hegen, weil er die Natur bloß wie eine Schrift braucht, in deren großen Zügen er seine Gedanken hinwirft. Wenn ein Satiriker zum Landschaftmaler gemacht ist, so werden Idyllendichter sich wohl mit Glück im Schlachtenmalen versuchen.

Louise. Ich gestehe, wenn man mir sagte, diese Landschaft rühre von einem Dichter her, so würde ich nicht auf einen Idyllendichter rathen, jedoch auch schwerlich auf einen Satiriker, vielmehr auf einen feurigen Lyriker, und das ist Salvator vielleicht in seinen Satiren. Wenn der Maler, wie Reinhold sagt, dem Scheine einen Körper giebt, so muß er ihm ja auch eine Seele einhauchen, und dieß darf doch wohl seine eigne sein.

Reinhold. Allerdings kann der Landschaftmaler zu willkürlich in die Natur hineindichten. Allein es ist ein wesentlicher Mangel, wenn man der Darstellung sogleich auf den Grund sieht, wenn sich der Schein in die bezeichneten Gegenstände gleichsam verliert.

Louise. Da sie mir das eigentliche Kritisieren verboten haben, so freue ich mich, daß ich auf ein Beispiel zu ihrer Kritik gestoßen bin. Hören sie nur.

'Eine große Landschaft von Hackert *), vier bis fünf Fuß hoch und etwa sechs Fuß breit, worauf eine Gegend von sehr weitem Umkreiße bei Neapel abgebildet ist. So wie du davor stehst, vergißest du bald die Malerei, und befindest dich in einem entzückenden Lande. Du stehst auf dem braunen Vorgrunde, der von dem nächsten Boden durch einen **) großen hinter ihm verborgenen Zwischenraum abge-

*) Im Besitz des Herzogs Albert zu Sachsen-Teschen, jetzt mit andern Stücken zu Dresden im Zwinger befindlich. Anm. v. 1798.
**) weiten 1798.

schnitten ist. Ein weiter Kreiß von Hügeln thut sich auf, die sich von einer Seite höher hinan lehnen und ringsum anmuthig heben und senken; die Augen ruhen auf einem stillen See aus, den jene in ihrem blühenden reichen Schooß eingeschloßen halten, und der gleichsam wieder das Auge der Landschaft ist. Jenseits der Hügel zeigt sich, da der Standpunkt ziemlich hoch angenommen worden, eine angebaute Ebene, mit leichten Erhöhungen und Dörfern. Ein Streif des Meeres scheidet das Land vom Horizont, über den der Gipfel einer vulkanischen Insel hervorragt und Schiffe sichtbar sind. Der heiterste Himmel mit wenigem Gewölk füllt den weiten obern Raum aus. Zu beiden Seiten des Vorgrundes erheben sich hohe Bäume; die zur Linken auf Felsenstücken, zwischen denen sich ein mit Fuhrwerk und Menschen besetzter Weg hineinzieht. Die Hügel sind mit Gebüsch und Reben, lieblichen Anpflanzungen und Wohnungen jeder Gattung überdeckt; zur Linken zeichnet sich eine größere Burg aus. *) Diese Fülle von einzelnen Wahrnehmungen können keine Worte aufzählen, da kaum die Augen**) deren mächtig werden. Alles ist mit großer Leichtigkeit und einem zugleich flüchtigen und genauen Pinsel dargestellt: nicht die Thüre in der Ecke eines Weinbergs, die offen steht und auf die Mauer daneben Schatten wirft, ist weggelaßen, und Alles durch den Duft einer glänzenden Helle in einander gewebt. Der Widerschein der Gegenstände im klaren See wird zum Theil noch von der Sonne erleuchtet: der Himmel geht in einem etwas tieferen Azur aus diesem Bade hervor. Die großen Bäume sind voll und kräftig hingeworfen; der zur

---

*) Dieses reiche Detail können 1798. **) dessen m. w. Es ist 1798.

linken Hand erscheint nur zu röthlich, sammt den Felsen darunter, die in dietrichschem Geschmack behandelt sind. Die weite Ferne ist täuschend. Der Ton der Hauptpartie weicht beträchtlich vom Vorgrunde ab, und geht schon in's Graue über. Nach mehreren Landschaften von Hackert könnte dieß, so wie der hohe Standpunkt, Gewohnheit bei ihm sein: hier unterbricht es indessen die Harmonie nicht. Alle Farben des Bildes sind wie sein Himmel, sanft und freundlich, nicht stark aufgetragen, aber auch nicht durchsichtig, so daß man sie eher für gouache, als für Oel ansehen möchte. Kein Lüftchen regt die Blätter oder kräuselt die Wellen; die süd- liche Heiterkeit ist überall ausgedrückt.

Woher kommt es aber, daß dieß blendende Gemälde in seiner weiten Ausdehnung dennoch keinen Eindruck von Größe und erhabenem Reiz macht, und nur wie ein leichter Sirenengesang in die Wirklichkeit lockt, die es wiederzugeben versucht? Ich glaube, weil es sie nach Art einer camera obscura wiedergiebt: das Große in einer *) saubern Ver- kleinerung. Es wirkt weniger, als die Natur vermag, und doch nicht genug als Kunst. Vielleicht giebt es **) Gegen- den auf der Erde, die zu üppig für die Darstellung sind, welche sich gern Beschränkungen gefallen läßt, um dann erst, wie über ihren Umfang hinaus, unendlich zu werden. Auch ließe sich denken, daß ein Künstler diesen Reichthum in ein- fachere Massen auffaßte, und durch das, was er anzudeuten unterließe, das Schönste in der Wirklichkeit erst in das Große für die Kunst verwandelte. So viel ist gewiß, Claude Lor- rain, der in der nämlichen Natur lebte und malte, ist in einem edleren Stil mit ihr umgegangen. Und dann hat

---

*) netten 1798. **) Flecke 1798.

Hackerts Landschaft noch einen wesentlichen Mangel: der Schatten im Ganzen fehlt. Alles steht in schimmerndem Licht und reinen Farben da.'

Reinhold. Das Kritisieren laßen Sie sich denn doch nicht gänzlich untersagen, Louise.

Waller. Wie billig. Wir können nicht charakterisieren, ohne daß darin auf gewisse Weise ein Urtheil enthalten wäre. — Ich gestehe, die Beschreibung hat mir größere Sehnsucht nach dem *) See von Salerno erregt, (denn dieser ist, wie ich höre, der Mittelpunkt der Aussicht;) als nach dem Gemälde, das ich noch nicht Gelegenheit hatte zu sehen.

Louise. Jetzt müßen sie mir nach Deutschland zurück folgen, und zwar zu unsern ehrenfesten Vorfahren. Ich habe ein altes Porträtstück beschrieben.

Waller. Das Porträt sollte vorzüglich ein deutsches Talent sein, da wir eine so treue Nation sind.

Louise. Keinen Spott! Es giebt eine knechtische und eine freigesinnte, edle Treue, wovon sie ein Beispiel sehen sollen.

'Die gute alte Zeit, wo ein Familiengemälde noch ein Denkmal der Frömmigkeit, nicht der Eitelkeit sein durfte! Sie war des weisen Künstlers werth, der seine Personen nicht mit fremden Zierlichkeiten verkleidete, sondern ihre eigne Sitte und Art ausdrückte, und sie wahrhaft auf die Nachwelt brachte. So hat Holbein einen Bürgermeister von Basel, Jacob Meyer, mit den Seinigen gemalt, wie alle sich der Mutter Gottes und dem Jesuskinde weihen. Diese steht in der Mitte unter einer Blende, zu ihrer Rechten kniet der Vater mit zwei Söhnen, zur Linken die Schwiegermutter,

*) lago Salernitano 1798.

Frau und Tochter. Der Vater, zunächst an der Jungfrau, nach ihr hin, doch etwas mehr vorwärts gewandt; wie es scheint, (denn er wird großentheils verdeckt) auf beiden Knien liegend. Seine Kleidung ist schwarz, mit Pelz gefüttert. Der Kopf mit dem kurz abgeschnittenen dunkeln Haar drückt sich in den Nacken, das Kinn tritt vor, die gehobenen Hände greifen fest in einander. In seinen Geberden ist eine kräftige Inbrunst, ohne alle Frömmelei und Abgeschiedenheit von der Welt. Man sieht wohl, er faßte diese heilige Pflicht so herzhaft an wie jede irdische, und der biedre, wackre Bürger trägt die rüstige Thätigkeit seines Lebens in seine Andacht über, zugleich mit aller Würde, die ihn begleitet, *) wenn er zu Rathe sitzt. Es ist ein herrliches unbekümmertes Zutrauen in dem Kopfe; das Gebet scheint die gesunde natürliche Farbe noch ein wenig erhöht zu haben. Kein Zug ist schlaff; sie drücken alle das wohl- und recht-Gemeinte der Handlung aus, ohne daß doch einer überflüßig angestrengt würde. Dieß giebt ihm ein schönes Gleichgewicht, und erhebt das wahre Ansehen von schlichter bürgerlicher Kraft, welches dadurch noch verstärkt und selbst veredelt wird, daß der Kopf nicht durch die Kleidung vom Körper getrennt, sondern der ganze Hals sichtbar ist. Er hat ganz denselben Charakter wie das Gesicht, und ist mit seinen wenigen leisen Falten, die der Völligkeit mehr, als dem Alter zu gehören scheinen, auch so kernhaft gemalt. Wäre er verdeckt, so könnte es aussehn, als ob der Nachdruck des Kopfes gleichsam aus der Kleidung hervorgepreßt wäre; nun gewinnt er ein weit freieres und männlicheres Ansehen. Vor dem Vater kniet ein artiger Knabe, von zehn bis zwölf Jahren viel-

*) wann 1798.

leicht, in einem hellbräunlichen weiten Rock, mit purpurnen Sammtstreifen, die mit goldnen Knöpfen geschmückt und befestigt sind. Er lauscht seitwärts weg, auf den kleineren Bruder hin, den er, die eine Hand lose auf seiner Schulter, die andre an seiner Brust, stehend vor sich hält. Sein Auge ist beinahe trübe gegen des Vaters glänzend schwarzes, aber der Mund ist schön und bedeutend; der Kopf sehr länglich, das helle starke Haar, im Nacken abgeschnitten, umschließt das Gesicht in ziemlich geraden Linien und Ecken. Das blonde krausköpfige Bübchen steht dagegen, ganz seiner holden kindlichen Natur überlaßen, nackt vorn auf dem Bilde, es hält den linken Arm mit der offnen Hand niederwärts ausgestreckt, und blickt ebenfalls nach der Seite hinunter. Sein Körper ist äußerst lieblich, zart und rund gehalten bei der großen Bestimmtheit der Zeichnung, das Gesichtchen recht schalkhaft, und so macht es den artigsten Kontrast gegen die Uebrigen, wie eine reizende Blume in einem nützlichen Garten. Es ist eben so sehr außer der Familiengruppe, wie das Jesuskind, dem es an Schönheit aber überlegen ist. — Die weibliche Seite ist dieses Mal nicht die annehmlichste: hier offenbart es sich, daß die mit so viel Selbständigkeit und Liebe dargestellte Einfalt der Sitten nicht schön und natürlich, sondern eine *) altväterische Eingeschränktheit war, die für diesen Theil der Familie nothwendig in das Klösterliche übergehen **) mußte. Hier sehen wir keine Hausmutter mit blühenden Töchtern, sondern zwei Nonnen von gesetzten Jahren. Die ältere kniet nächst der Blende, aber etwas weiter zurück als der Vater gegenüber. Von ihrem Gesicht ist nur ein kleines Dreieck sichtbar: die weißen leinenen Tücher, die

*) gothische Eingeschränktheit ist, 1798. **) muß 1798.

sie um den Kopf gebunden hat, schneiden sich auf der Wange, schräg vom Kinne herauf und vom Auge herunter. Unter dem Auge feine Fältchen. Die nämliche Tracht läßt bei ihrer Tochter doch mehr von dem Gesicht sehen: das Tuch geht nur unter dem Kinne durch, und auf der Stirn liegt ein durchsichtiger Streif. Beider Kleidung ist schwarz, am Kragen mit Pelzwerk gefüttert: Alles ist dicht und schwer eingehüllt, bis auf die Fingerspitzen, die den Rosenkranz zählen. Auch im Gesicht der letzten ist keine gegenwärtige Regung zu bemerken, doch schaut sie verständig aus großen braunen Augen. Man sieht wohl, daß diese das Hauswesen angelegentlicher betreibt, als selbst den Dienst der Heiligen. Die Tochter sieht man ganz im Profil, nach damaliger Weise kostbar geschmückt, weiß mit Gold, die Aermel sorgfältig bis auf die Knöchel der Hand gefaltet und gepufft, um den Hals ein gestickter steifer Kragen, der Kopfputz sehr künstlich in Perlen und Filagran gearbeitet, an der Seite ist eine Flechte von braunem Haar darum her gebogen. Sie hat eine helle zarte Gesichtsfarbe, und macht darin, wie in der Pracht des Putzes, dem sehr *) länglichen Kopf und matteren Augen das Gegenstück des Bruders. Nur ihre Stellung ist ungeschickter: auf beiden Knien liegend, den Leib vorgebogen, den Kopf geneigt, die Schultern zurück. Sie betet am Rosenkranz, und sieht, die Wahrheit zu sagen, dabei etwas langweilig und etwas albern vor sich hin: man weiß nicht, ob es die Albernheit der Langenweile, oder die Langeweile der Albernheit ist. Sie gleicht einer Blüthe, die in harter Schale verschloßen gehalten wird, bis die Jahreszeit vergeht, in der sie sich entfalten könnte. Aber wie wahr und treu so recht

*) länglichten 1798.

das Eigenste dieser Beschränkungen ergriffen ist, und wie die Mutter Gottes nun mit höherem freierem Wesen dagegen erscheint, in holdseliger Pracht eine demüthige geistliche Königin! Ihre Ergebung ist liebevoll, ihre Züchtigkeit milde, sie senkt den Blick anmuthig, und die volle Wölbung der Augenlieder läßt seelenvolle Augen unter ihnen vermuthen. Der Mund ist von großer Lieblichkeit, unter den Augen aber fehlt diese: es ist da wie eine leere Stelle, wo sie verflogen wäre. Sie trägt auf dem Haupt eine reiche Krone, deren schmale Bogen wie Blenden jeder ein Heiligenbild, künstlich in Gold gearbeitet, enthalten; die aber etwas zurückgeschoben, die hohe reine Stirn ganz erkennen läßt. Ihr blondes Haar fließt anfangs beinahe schlicht, nachher in dünnen Wellen über die Schultern *) hinab. Ihre Kleidung ist ein dunkelgrüner Mantel, wovon wenig zu sehen, über einem noch dunkleren grünen Gewande, das fast wie schwarz aussieht, und von einem vorn geknüpften rothen Bande umgürtet wird. An den Armen, vom Ellbogen an, kommt ein Unterkleid von Goldstoff zum Vorschein. Sie hält das Kind hinter den still über einander gelegten wunderschönen Händen, an denen die Finger unbeschreiblich zart auslaufen, und die Grübchen die feinste, ja seelenvollste Bewegung ausdrücken. Die rechte sieht man ganz ausgestreckt bis auf den Daumen, von der linken unterwärts einige Finger, und dahinter die Beine des Kindes; das dreifache Fleisch ist durch die Abstufung der Schatten vortrefflich gesondert. Ich halte diese Maria nicht für ein Porträt, **) sie scheint vielmehr aus der Idee gemalt zu sein. Sie ist aber keine italiänische Madonna, sondern eine deutsche Liebe Frau, zu der solche Frauen, wie

---

*) herab 1798. **) sondern aus der Idee gemalt 1798.

die neben ihr knieenden, mit Zuversicht beten können. In dem Jesus ist nichts Hohes, auch nichts Fröhliches, aber eine rührende Kindlichkeit. Er lehnt sein Köpfchen auf der einen Hand an den Hals der Mutter, als suchte er, fast überdrüßig, seine liebste Zuflucht auf; die andre ist wie zum Segnen ausgestreckt, und erscheint daher verkürzt, der ganze Körper aber nach Verhältniß der übrigen Figuren, die alle unter Lebensgröße sind, sehr klein.

Der bewundernswürdige Fleiß in den Beiwerken ist nicht zerstreuend: die viereckigen Zierraten des unten liegenden orientalischen Teppichs sind durch eine große Falte gebrochen, und eben weil alle Verzierungen, auch *) an der Kleidung, so sehr in's Kleine gehen, zeichnen sich die Züge und Umriße des menschlichen Antlitzes viel bestimmter und reiner daneben ab, als etwa bei überflüßigem Prunk fliegender Gewänder und hingeworfener Falten. Der Ton des Ganzen nähert sich schon ziemlich dem Harmonischen. Die Gesichtsfarben sind durchaus wahr, und besonders am männlichen Theil der Familie schön nach dem Alter unterschieden. Die Köpfe der älteren Frauen stechen gegen die bläulich weißen Tücher nur ein wenig zu braun ab. Immer wird der erste Blick weniger anziehen, als die nahe Untersuchung, die mit zunehmender Liebe an dieses Bild feßelt. Holbein bewährt sich darin ganz als den **) besonnenen Meister von eben so einsichtsvollem, klarem und ruhigem Geiste, als kunstgeübter Hand, der das Schöne erkannte und ausdrückte, jedoch auch dem minder Schönen treu oblag, um es durch die innige Wahrheit zu adeln; und das Alles ohne Anmaßung und Geräusch.'

---

*) 'an' fehlt 1798. **) sinnreichen 1798.

Reinhold. Die Erinnerung an die Zeit, wo wir auf dem Wege waren, eine ächte einheimische Kunst zu bekommen, wenn ungünstige Umstände und die Sucht des Fremden es nicht verhindert hätten, macht mich immer recht wehmüthig. Haben Sie Dank, daß Sie mit so ehrerbietiger Bewunderung bei dem alten Holbein verweilten. Sie haben in der That ein Bild von ihm gewählt, woraus man ihn ganz kennen lernen kann.

Louise. Nicht wahr, Sie hätten mir so viel Ruhe und Gründlichkeit gar nicht zugetraut?

Waller. Ich weiß nicht, warum uns Holbein so sehr alt vorkommt, da er doch gerade in der blühendsten Periode der italiänischen Kunst lebte. Bei seinem Vorgänger Albrecht Dürer, der auch *) ein älterer Zeitgenoße Raphaels war, ist dieß in noch weit höherem Grade der Fall. Ist es den deutschen Malern etwa ergangen, wie dem Weibe und den Töchtern des Baseler Bürgermeisters?

Reinhold. So gar alterthümlich finde ich das Ansehen von Holbeins Werken nicht: sie stehen darin ungefähr auf derselben Stufe mit denen des Leonardo da Vinci, der freilich erst als Greis das neue Künstlergeschlecht aufblühen sah. Auch in der Art des Fleißes sind sie zu vergleichen. Stellen Sie nur das Bildniß eines mailändischen Herzogs von Leonardo, und Holbeins Heinrich den Achten von England neben einander.

Louise. Still von Leonardo! Sie möchten mir vorweg nehmen was ich von ihm sagen will. Vorher noch einige andre Beschreibungen.

Waller. Sie sparen das Liebste bis zuletzt.

---

*) 'ein älterer' fehlt 1798.

Louise. Ich bin Kind genug dazu.

'Es giebt unter den christlichen Sagen manche Gegenstände für den Maler, die eben durch ihre Einfachheit reich sind, weil er sie sich denken kann wie er will. So ist bei der Flucht nach Aegypten, und der Ruhe während derselben nichts vorgeschrieben, als die holde Mutter und das Kind, ihren alten väterlichen Freund, und allenfalls den dienstbaren Gefährten, den Esel, unter freiem Himmel zu versammeln. Keine Handlung, die künstlich gruppiert werden müßte, und doch eine Situation, die so schön gruppiert werden kann. Ferdinand Boll und Trevisani haben sie in einem ganz verschiedenen Sinne genommen. Der erste stellt eine Landschaft vor, wo Alles erstorben scheint, und das Grün der wenigen breitblättrigen Pflanzen und des Buschwerkes sich in ein trocknes Braun verwandelt hat. Grau oder braun ist der Ton überhaupt; keine einzige frische Farbe erquickt das durstige Auge. Am Fuß eines Felsen sitzt die erschöpfte Familie. Die Züge der Mutter haben der Angst und dem Hunger *) nachgegeben, ihre bleichen Wangen sind eingefallen, der Mund schließt sich nicht mehr, die Augenlieder sinken herab. Sie stützt den Arm auf eine Stufe des Felsen, und den müden seitwärts gebogenen Kopf in die kraftlose Hand. Er ist mit einem weißen Tuche so umwunden, als ob dieses eher Schmerzen lindern, als schmücken sollte. In der Lage ihres Körpers ist nicht die mindeste Anstrengung zu bemerken: von allen Bedürfnissen scheint das der Ruhe allein schmerzlich befriedigt. Sie blickt zum Kinde **) hinab, das ganz eingewindelt auf einem ***) länglichen Kissen in

*) schon nachg. 1798. **) herab 1798. ***) länglichten Küssen 1798.

ihrem Schooße eingeschlummert ist, eine welkende Blüthe, abgefallen von der mütterlichen Brust, deren Quellen versiegt sind, und die auch durch ihre Form nicht an die frohe Schönheit glücklicher Tage erinnert. Von der ziemlich schweren Kleidung umschloßen, ist *) die Brust nur zur Hälfte durchsichtig bedeckt. Sie sollte es ganz sein. Das kahle Köpfchen des Kindes ruht in zu ähnlicher Rundung daneben. Ihr andrer Arm ist über das Kind hingestreckt, um es zu halten. Die rothen sammtnen Aermel, die bis zur Hand reichen, sind verblichen, wie die Farben der übrigen Gewänder von Sonne und Staub angegriffen, was mit der äußersten Wahrheit ausgedrückt ist. Joseph sitzt höher am Felsen hin, so daß seine Gestalt über der Mutter hervorragt, und **) er das traurige Schauspiel mit gerade vor sich hin gesenktem Haupte übersieht. Es ist ein jüdisches ***) Gesicht, eine hohe bleiche Stirn, deren Ecken sehr weit hinaufgehn. Die äußere Kraft scheint ihn, so krank er ist, weniger verlaßen zu haben, als die innere: in den Zügen des Gesichts ist die Unthätigkeit der Verzweiflung; die Hände haben noch Regsamkeit, wenn nur etwas da wäre, was sie ergreifen könnten, um die Mutter damit zu laben. Den Korb zur Seite füllt kein Vorrath weiter, als Tücher, und der Krug hat kein Waßer mehr. In der Ferne erscheint eine Brücke, aber vielleicht ist der Bach ausgetrocknet. Von der Felsenseite des Vorgrundes dehnt der Esel seinen geduldigen Hals hervor, und nagt an dem hölzernen Sattel, der ihm als Krippe hingestellt ist, woraus einzelne Halme Stroh hervorragen. Alles ist †) das treue Bild menschlicher Noth, kein göttlicher Funke darin, der sie

---

*) sie nur 1798. **) er so das 1798. ***) braves Ges. 1798.
†) hier das 1798.

erhebt, kein Leuchten der Hoffnung, das sie mildert. Der mitleidige Blick wendet sich weg, bis er durch Ueberlegung besänftigt wiederkehrt, um die vollkommne Wahrheit in dieser Darstellung der leidenden irdischen Natur zu bewundern.

Trevisani hat sie mit fröhlichem Muth über das Bedürfniß weggehoben. Seine Landschaft schon ist gefällig erfunden: zur Rechten vorn ein hohes Fußgestell mit dem Untertheil einer zerbrochnen Statue, die freilich nicht in Aegypten, sondern in Griechenland zu Hause ist; dahinter ein Palmbaum, links in der Ferne eine Brücke. In der Mitte erhebt sich ein prächtiger Baum, und nimmt Marien in seinen Schatten auf: sie sitzt mit über einander geschlagenen ausgestreckten Füßen, als dem symbolischen Zeichen ihres Ausruhens; sonst bei weitem nicht so natürlich und bequem, *) als dort die arme Mutter, was sie auch gar nicht nöthig zu haben scheint. Sorglos und bescheiden mit niedergesenktem Blick ergötzt sie sich an dem Kinde, das seitwärts von ihrem Schooße mit Händen und Füßen begierig vorstrebend herunter will zu den beiden Engeln, die auf einem Stein vor ihm knien. Sie hat ein hübsches liebliches Gesicht; der Schleier wirft einen Schatten über das eine Auge hin, **) das um so reizender darunter hervorblickt. Sie hält mit der einen Hand das nackte Kind in der Mitte des Leibchens fest, mit der andern zieht sie viel zu zierlich mit spitzen Fingern ein weißes Tuch neben ihrem Gewande in die Höhe. Nimmt man ***) diese Hand weg, so macht die Mutter mit den drei Genien ein sehr anmuthiges Bild. Das Roth und Blau ihrer Kleidung ist sanft verschmolzen. Die süße Be-

*) als die erste arme 1798. **) womit der Maler in ihre Seele etwas kokett gewesen ist. Sie 1798. ***) diese weg, so macht sie mit 1798.

gierde des Kindes lächelt Einen an. Joseph steht im Profil, in einfärbigem braunem Gewande, und sieht mit aufgehobnen Händen und Gesicht an dem Baume hinauf, der eine Fülle von Engeln wie himmlische Früchte trägt. Durch eine lichte Stelle des *) Wipfels fällt ein Schein auf den Umriß seines Kopfes und Bartes, der sich dadurch in der blauen Luft gleich einem halben Monde zeichnet. Auch dieß ist ein Spiel, aber man ist geneigt, es der freundlichen Laune des Malers nachzusehen. Die Engel zeigen sich in den mannichfaltigsten Wendungen, einige kommen noch durch die Lüfte und bringen Aehren und dergleichen herbei: sie bevölkern den Baum wie paradiesische Vögel; denkt man sie sich singend, wie man es bei ihrer Lebendigkeit wohl könnte, so wird aus dem Gemälde ein rauschendes Allegro; die Ruhe verschwindet ganz, die Flucht wird nur durch das Reisebündel angedeutet, und der Esel erscheint bloß in der Ferne, wo ihn ein schalkhaftes geflügeltes Bübchen auf die Weide führt. Die gemeine Wahrheit, die sterbliche Sorge ist davon, aber gewiß ist das Ganze weit poetischer gedacht, wenn es gleich keinen großen Charakter hat. Maria ist nicht die göttliche Mutter, sie ist eine reizende Nymphe, dort ein mühebeladenes Weib. Wie schön und edel ließe sich diese Lücke ausfüllen!

Hier ist eine gar zierliche Anbetung der Könige, auch dem Maßstabe nach, denn die vordersten Figuren sind nur etwa fünf Zoll hoch. Welche ausdrucksvollen netten Köpfchen und welche artige Anordnung! Maria sitzt linker Hand auf den Stufen ihrer gleich einem Tempel verzierten Wohnung;

*) Baumes 1798.

Joseph kniet tiefer neben ihr. Er lehnt sich auf seinen Stab nach ihr hin und beschaut das *) Kind auf ihrem Schooß, als überließe er sich zum ersten Male seinem Ergötzen an ihm, und fienge an Zutrauen zu gewinnen. Zwei Könige sind in etwas steifen Mänteln vor den Stufen nieder gekniet; der schwarze steht noch, und wartet mit vollen Händen, bis die Reihe an ihn kömmt. Es ist oft der Fall dieser Könige, daß sie kindischer aussehn, wie das Kindlein selbst: aber hier schickt sich ihre unmündige Weisheit recht zu dem kleinen embryonischen Jesus, der aber doch Ausdruck hat, und die Hände mit Verwunderung und Freude erhebt. Im Gesicht des Schwarzen ist die Andacht am gutherzigsten und verwundrungsvollsten. Weiter rechts hinter ihnen stehn zwei wackre Figuren von Männern, wovon der eine dem andern die Sache bedeutet: man könnte sie für ein Paar armenische Kaufleute halten, deren Gespräch nicht sowohl heilige, als kostbare Dinge beträfe. Sie haben Hüte auf mit platten Köpfen, vorn weit hinaus in die Höhe gehendem Rand und einzelner Feder **), eine kurz geschürzte Kleidung wie eine weitläuftige Weste mit Aermeln, und stellen sich malerisch dar. Ihnen folgt ein schöner andächtiger Jüngling mit gesenktem und entblößtem Haupte, die gefalteteten Hände bis vor die Brust erhoben, ebenfalls in rother Weste, die Beine nackt. Er gehört nicht bloß zum Gefolge, sein eignes Herz hat ihn gehen heißen. Nach ihm vermehrt und verengt sich das Getümmel der Dienerschaft und des Gepäckes, Menschen und Pferde ***) bunt durch einander. Kein Kopf ist ohne Ausdruck; entweder der Neugier nach dem,

*) Püppchen 1798. **) (chapeaux à l'audace) 1798. ***) romantisch 1798.

was da kommen soll, oder mit gegenwärtiger Handlung und Gespräch beschäftigt. Der schöne Jüngling allein geht still vor sich hin. — Der Zug überhaupt zeigt sich im Profile, doch mit abwechselnden Wendungen. Vier oder fünf Pferde werden in der gedrängten Gruppe sichtbar, vorn ein weißes in der Verkürzung, auf dem ein Mann mit einem Turban sich halb vom Rücken her zeigt; andre stehen ihm entgegen.*) Alle Umriße sind scharf und strenge, keine Luft auf dem Bilde, keine Hauptlichter und Schatten, die das Ganze rundeten, und die Farben in einander webten; aber eine feine herrliche Ausmalung, besonders der Köpfe. Mariens regelmäßiges Antlitz sagt am wenigsten und bekümmert sich nicht. Die beiden Hirten hinter ihr sind dafür voll bedeutender Bewunderung und Liebe, und die schlanke Gestalt des jüngeren höchst anmuthig gewendet. Am linken Rande sehen einige Thiere hervor, um die Herberge zu bezeichnen. Das Gebäude ist dunkelgrau, daneben steht ein harter hellbrauner Fels, der sich in die Landschaft hineinzieht. Der Vorgrund wird durch blaues Waßer von der Ferne getrennt, in dieser erscheint der vordere Streif braun, und Stadt und Berge dahinter ohne weiteren Uebergang in starrem Blau. Man erblickt rechts das Ende der Karavane, die erst um das Waßer herumziehen soll: hier ist ein Kamel mit angebracht, von so dürftiger furchtsamer Gestalt, daß sich einsehen läßt, warum der Maler sich nicht in den Vorgrund damit wagte. Von Bäumen sind nur einzelne Zweige da, selbst die Blätter daran einzeln gemalt, und jedem von diesen ein Licht mit wirklichem Golde aufgesetzt, dergleichen auch über das

*) Drei Pferdeköpfe treffen so zusammen, als hielten sie eine verständige Unterredung mit einander, die man auch ihren Physiognomien ansieht. Alle 1798.

Ganze ausgestreut sind, vom Stern über der Hütte an. Ein goldnes Lichtlein aus der Kindheit der Kunst möchte man dieses wunderbare Bild nennen. Es ist von Pietro Perugino, dem Meister Raphaels.

Unter vielen vortrefflichen Gemälden erscheint mir keines so *) malerisch, und das auf eine so edle Weise, als der Abraham des Andrea del Sarto. Abraham steht hinter dem niedrigen, schräg in das Bild hinein gestellten Opfersteine oder Altar. Sein Kopf ist zurück nach oben gewendet, woher der Engel kommt. Den rechten Arm streckt er mit dem Meßer aus, um das Opfer zu vollbringen; der linke reicht über die Brust hin, hinter dem Kopfe des Sohnes weg, und hält diesem die gebundenen Hände auf dem Rücken zusammen, im Begriff nachzulaßen. Das linke Bein hat mit einem Schritt zur Seite fest auf der Erde Wurzel gefaßt, und berührt in dieser Richtung unter dem Knie die Spitze des Steines. Das andre ist zum Theil hinter diesem und dem Knaben verborgen. Er trägt ein violetgraues Unterkleid mit weitläuftigen hinaufgeschobenen Aermeln, die nur die Hände unbedeckt laßen. Darüber ein Gewand von schönem **) gelblichem Roth, auch in einer mehr regelmäßigen Form; es umgiebt den Rücken, und hat weite Oeffnungen, woraus die Arme hervorgehen, am Halse schlägt es sich um wie zu einem Kragen, fügt sich auf der Brust zusammen, und ist nach hinten zu hinaufgeschürzt. Die Beine zeichnen sich durch die graue Kleidung ***) hindurch, vom Knie an sind sie bloß, und die Füße in Sandalen. Der Knabe ist nackt.

---

*) pittoresk 1798. **) gelblichtem 1798. ***) 'hindurch' fehlt 1798.

Er kniet mit dem linken Beine auf den Altar, mit dem rechten steht er auf der Erde. Das Gesicht dreht sich nach vorn, mit dem angstvollen Auge schaut er gerade aus. Da die ganze Handlung hinter seinem Rücken vorgeht, ahndet er mehr, als daß er es wüßte. Zwar ist der Mund vom Schrecken weit geöffnet, und die Augenbrauen spannen sich in der Ecke nach der Nase zu stark hinauf: *) aber die edeln Züge bleiben dabei unentstellt. Der Unterleib ist von der Furcht eingezogen, ohne krampfhafte Zuckung: da er die Hände auf dem Rücken hat, wird der schöne Körper in weichem Schatten völlig sichtbar. Die vorgedrängten Schultern sind von einem unbeschreiblich lieblichen und wehmüthigen Ausdruck; der Rücken steht in dieser Lage ein wenig über den vordern Arm hervor, und dieß vollendet gleichsam die Todesangst. Keine kalte vollkommene Zeichnung nur: sie ist in das warme Leben übergegangen. Schmerz und Schönheit halten sich rührend die Wage, und der himmlische Knabe zerreißt das Herz nicht, da der Bote von oben her schon als ein rettender jüngerer Bruder in der Luft schwebt, und das Ohr und Auge des Vaters nun erreicht. Noch hat Abraham die Worte nicht verstanden. Er blickt in die Höhe, wie von dem Werk aufgeschreckt, das er mit Kraft und Verzweifelung unternommen hat; eine Spur von Unwillen veredelt sein Antlitz. Er hat graue Haare (am Barte sind sie fast weiß) ohne ein Greis zu sein. Die herrlichste Gewalt des Mannes zeichnet sich in seiner Gestalt, in den Sehnen des Halses und der Hand die das Meßer faßt. Der linke Arm, der dunkel über das rothe Gewand hinreicht, und der andre, der in einiger Verkürzung daraus hervorgeht, machen eine

*) aber das Edle der Züge bleibt völlig erkennbar. 1798.

bewundernswürdige Wirkung, da beide schöne Farben sich abschneiden, ohne grell gegen einander abzustechen. Das einzige vielleicht, was an der kräftigen Figur weniger würdig erscheint, ist das mit zu sichtbarem Nachdruck von ihr ab gestellte linke Bein. Der Körper des Knaben ist bescheiden gefärbt, ein wenig blaß gehalten, als wenn das unschuldige Blut, das vergoßen werden soll, zurückgetreten wäre; doch keine steinerne Behandlung. Der Engel füllt den kleinen Raum zwischen dem Kopfe des Abraham und der obern Ecke des Bildes aus, und ist ein geflügeltes Kind, das gute Botschaft bringt. Man könnte ihn sich größer und ernster denken: der malerische Kontrast gewinnt aber durch die Verschiedenheit der drei Figuren. Die Landschaft im Hintergrunde kann nur für einen bunten Holzschnitt gelten.

Andrea del Sarto hat Abraham als den Laokoon des Christenthums vorgestellt. Nicht daß ihm bloß bei der Zeichnung des Isaak die Söhne Laokoons gegenwärtig gewesen sein möchten: nein, dem Gedanken und dem Geiste nach. Dieser ist nicht der fromme Abraham im langen Gewande, welcher dem Gott der Liebe mit schmerzenvoller Ergebung das Liebste zum Opfer bringt. Der Glaube ist mächtig in ihm, weil er selber mächtig ist. Die Kraft hat den Gehorsam in ihm geschaffen.'

Reinhold. Wißen Sie, daß Sie da ein sehr berühmtes Bild beschrieben haben, dessen Geschichte auch ungemein merkwürdig ist? *)

---

*) Nachdem es durch die Hände verschiedener Besitzer gegangen war, kam es aus der Galerie von Modena nach Dresden. In den Verzeichnissen der von der französischen Republik eroberten Kunstwerke wird auch die Opferung Isaaks von Andrea del Sarto mit aufgeführt. Man sehe das, welches der General Pommereul als

Louise. Das kümmert mich nicht, wenn ich nur darin nicht irre, es für ein hohes Meisterwerk zu halten.

Reinhold. Andrea malte es, um Franz den Ersten von Frankreich auszusöhnen, der aufgebracht gegen ihn war, weil er, unter dem Vorwande, Gemälde für ihn einzukaufen, Summen von ihm mitgenommen hatte, in Florenz aber aus Liebe zu seiner Gattin Alles vergaß, das Geld ausgab, und nun gar nicht nach Frankreich zurückkam, da ihn der König doch auf die liebreichste Weise *) zu feßeln gesucht hatte. Ich bin überzeugt, Franz, dessen großen Sinn für die Kunst kein französischer König nach ihm gehabt hat, hätte dem Anblick des rührenden Isaaks nicht widerstehen können. Allein es kam nicht dazu, und Andrea starb darüber. Vasari beschreibt das Gemälde umständlich mit den stärksten Lobsprüchen, und hat auch den Charakter des Abraham eben so gefaßt, wie Sie: der lebendige Glaube und die Standhaftigkeit, die ihn bereitwillig gemacht, ohne Zagen seinen eignen Sohn umzubringen, sei in dem Greise göttlich ausgedrückt. Aber wie haben Sie es wagen können, die Landschaft so gering zu behandeln, von der Vasari sagt, sie sei so vortrefflich gemacht, daß die wirkliche, wo die Geschichte vorgieng, weder schöner noch anders sein konnte?

Anhang zu seiner Uebersetzung der Schrift des Milizia, De l'art de voir dans les beaux arts, geliefert hat. Dieses Stück ist eine Kopie, welche der König August III. in Italien erstand, um sich von der Aechtheit des modenesischen zu versichern, aber sogleich bei der Vergleichung verwarf. Beim siebenjährigen Kriege kam sie in preußische Hände, und so in das Kabinet des Erbstatthalters, aus welchem der Irrthum in die französischen Angaben übergegangen ist. Vielleicht wünschen die Kunstfreunde, daß diese noch mehr dergleichen enthalten möchten. *) an sich zu 1798.

Louise. Wenn unser eins auf die Art urtheilte, so würden wir es, mit Erlaubniß, ein wenig albern finden.

Reinhold. Ei nun, Vasari war freilich eben so wenig ein philosophischer Kunstrichter, als ein kritischer Historiker: er meint es jedoch ehrlich und eifrig; da begegnet es ihm dann mitunter, der Quere zu loben. Daß er nicht wußte, was zu einer guten Landschaft gehört, kann ihn übrigens in seinem Zeitalter eben so wenig herabsetzen, als seinen Meister Andrea, daß er die Luftperspektive nicht in höherem Grade besaß. Diese Gattung wurde später ausgebildet: Tizian hatte erst den Grund zur Landschaftmalerei gelegt.

Louise. Es ist mir lieb, wenn ich bei Gelegenheit ein Stückchen Kunstgeschichte erfahre. Sie sollen zum Dank eine angenehme Ermahnung zur Buße in drei Kapiteln hören.

'Welch ein anmuthsvolles Bild ist die Magdalena der katholischen Sage, zu der die Schrift nur wenige Züge angiebt! So jugendliche Sünde, so liebliche Reue, und die sich in vielfachen Schattierungen ausdrücken läßt. Ich sehe da drei Magdalenen, und in jeder eine besondere Geschichte. Diese von Franceschini hat das leidenschaftlichste Gemüth, und wohl manches Vergehen gegen sich selber zu büßen, aber man sieht es doch dem holden Gesicht an, daß sie nichts damit gewollt hat, als Leben und Glück. Sie ist ermattet von der ersten Bewegung über die Predigt des Heilandes, die endlich einmal in der fröhlichen Welt sie zum Nachdenken gebracht hat. So mag sie nach Hause gekommen sein, ihre Dienerin ihr entgegen, vielleicht mit neuem Schmuck und Botschaften, die sie alle von sich weist, und sich in heißen Thränen auf einen Sessel wirft. Die Frauen haben sich um sie her gestellt, und sind ganz mit ihr beschäftigt.

Sie hat das reiche Gewand schon gelöset und ablegen wollen: es bedeckt nur noch die untere Hälfte des Körpers. Perlen und Kleinodien, die sie abgerißen hat, liegen zu ihren Füßen. Sie wendet sich mit dem Kopfe hinauf, nach der älteren Freundin, die neben ihrem Seßel steht und ihr zuredet. Ihre Augen blicken diese flehend an, ihr Mund spricht: Kannst du mir nicht helfen aus diesem Labyrinth? weißt du nicht, was ich thun soll, um die Noth in meiner Brust zu stillen? Auf die obere Hälfte des Gesichts fällt der Schatten von dem hinter ihr stehenden Mädchen: er verdunkelt es freilich ein wenig, aber man freut sich, daß das Licht die getrübten schönen Augen nicht blendet. Die hellen Haare rollen lang hinab und schmiegen sich um und hinter die Arme; sie laßen daher Hals und Brust frei, und geben ihr kein zerrüttetes Ansehen. Der linke Arm ruht nachläßig im Schooß; auf der rechten Seite, von der sich die ganze Figur zeigt, hängt der Arm wie bei völliger Ohnmacht herunter, und sie wird von einem jungen Mädchen unterstützt, das sich zu ihr herumbeugt. Eine allerliebste Figur, die nur zu sehr im Schatten steht; aber das artige Köpfchen tritt hervor, und fragt mit gefühlvoller Neugierde: Was soll dieß bedeuten? was fehlt meiner schönen Gebieterin? wie kann man sich so kränken? — Bei dem mittleren Mädchen, die sich von oben herunter über den Stuhl neigt, ist ein ähnlicher Ausdruck, nur ist sie neugieriger und gleichgültiger zugleich, sie verwundert sich mehr bei weniger Theilnahme. Beide sind in nymphenhaftem Kostum hübsch gekleidet, die Alte aber in einem braunen Mantel, der über den Kopf herunterhängt. Sie mag die Amme oder Pflegerin gewesen sein, und sieht anständig und recht achtungswürdig aus. Jetzt ermahnt sie mit sanften Worten

ohne zu schmeicheln; ihre linke Hand deutet abwärts, vielleicht auf die Huld des himmlischen Lehrers; sie scheint dem bisherigen Wandel eher mit Strenge zugesehen zu haben, und zu denken: Es ist gut, daß du diese Schmerzen leidest. — So bindet sich die Gruppe durch eine vortreffliche Harmonie der Stellungen und des Ausdrucks, wobei das Kolorit nicht in Betrachtung kommt, da es in ein todtes Grau fällt, und der Grund so sehr nachgeschwärzt hat, daß man nur mit Mühe die Umriße darin unterscheidet. Dieß ist besonders ein Verlust bei dem niedlichen Mädchen. Der Mohr, welcher in der andern Ecke halb auf der Erde liegt, und in der Verwirrung den weggeworfenen Schmuck zu erbeuten sucht, möchte sich immerhin mit den schwarzen Tinten vermischen: der Einfall ist doch mehr drollig als schicklich. Auch über die Geisel sehe ich gern hinweg, die der Magdalena ein wenig zu frühzeitig in die Hand gegeben worden. Man muß sie symbolisch nehmen. Die Buße ist so lebhaft in ihr, wie *) es die Freude an der Welt war.

Batonis Büßende lockt durch die süßesten Farben von weitem schon an: sie ist ganz Gemälde und wenig Geschichte. Ein blühendes Mädchen, die sich in eine sanfte Zerknirschung des Herzens **) hineingeträumt und im Stillen artig dazu bereitet hat. Sie liegt am Eingange einer Grotte, im vollen Licht, das von der linken Seite auf sie fällt. Der dunkle Hintergrund bleibt doch ganz in Harmonie mit der hellen Gestalt; eine kleine Oeffnung oder perspektivische Durchsicht in's Freie unterbricht die braune Felsmasse, die sie einfaßt. Ihre Lage ist schräg nach der Linken hervor, auf der Hüfte und dem Arm ruhend, mit welchem sie sich

---

*) die Freude an der Welt. 1798. **) hineinphantasiert 1798.

auf einen Stein legt. Sie neigt den Kopf zu ihrer Linken auf den Busen hinab, der andre Arm geht etwas unter der Brust her, die Hände treffen zusammen und falten die rosigen Finger leicht in einander. Ihre Augen sind auf ein Buch gerichtet, das nach der Mitte des Bildes zu an einen Todtenkopf gelehnt ist. Ob der innere Sinn aber nicht ein wenig umherflattert? Wie auserlesen sie noch in der Einsamkeit ihre Kleidung geordnet hat! Das klare Hemde bedeckt nur die linke Schulter, von der rechten ist es bis unter den Arm und die eine Brust herabgezogen, und am linken Arm hoch hinaufgestreift. Ein himmelblaues Gewand liegt oben lose um sie her gebreitet, daß ihre Arme noch weißer und weicher hervortreten, und den harten Stein nicht berühren mögen, dann schließt es *) fest um die Hüften und bis zu den Füßen hinab an den Körper, dessen Lage so freilich mehr gewählt als natürlich erscheint. Man zweifelt, ob sie es darin lange wird aushalten können, besonders mit dem aufgestützten Arme, der eben schon durch den Druck der Last, und weil das blaue Gewand hie und da die reinen Umriße versteckt, ganz in Schlangenlinien zum Vorschein kommt. Sehr gefällig ist aber die Neigung des Kopfes und die zurücktretende Schulter, hinter welche das blonde Haar hinabgeht, und sie dem hellsten Licht aussetzt. Ja es läßt sich nichts Reizenderes und Durchsichtigeres denken als diese Theile überhaupt, von da, wo die Röthe der Wange in Weiß gleichsam verfliegt und das zarte Ohr sich anschließt, wie auch der Uebergang zum Halse, bis zu der leisen Vertiefung, welche die Schulter von der Brust scheidet. Das Haar geht aus der Stirn zurück, fällt aber in schweren sei-

*) sich fest 1798.

denen Ringeln zur Linken zwischen Arm und Brust herunter; ein Theil davon wirft einen Schatten auf den Arm: Alles in sorgfältiger Nachläßigkeit. Das Gesicht ist lieblich in seinem verkürzten Profil, nur ein wenig leer; eine tiefe Regung hat es niemals getrübt. Die Sündlichkeit scheint oberflächlich, und die Bekehrung vielleicht vergeblich. Wovon sollte sie sich auch bekehren? Von dem unschuldigen Wohlgefallen an sich selber? Sie fährt fort zu sündigen: der Todtenkopf ist zwar da, aber es sprießen Blumen an ihm auf, und die Grotte wird bald ihr Putzgemach werden. Ihre ganze Stellung ist die einer Narcissa, welche sich im Bache spiegelt.

Diese beiden Bilder sind in Lebensgröße. Correggios Magdalena hat nur einen Fuß in der Höhe und gegen anderthalb in der Breite, allein er hat wohl nie etwas in einem größeren Stile gemalt, schon was das bloße Machwerk betrifft. Und außerdem hat er ihr nicht Anmuth allein gegeben: nein! sie ist die eigentlich schöne Seele, die der zufällige Irrthum früher Jugendzeit nicht hat entstellen können. Unbekümmert liegt sie im tiefen Gebüsch, wahrhaft einsam, keine andre Gegenwart ahndend, als den Gegenstand ihrer ernstlichen Betrachtungen. Die Richtung ihres Körpers ist die nämliche, wie auf dem vorhergehenden Bilde, nur daß sie geradezu auf dem Leibe ruht; das Licht fällt ebenfalls von der Linken auf ihr blondes Haupt, jedoch nicht blendend: sie ist ganz wie in der Obhut sanfter Schatten. Mit dem rechten Arme stützt sie den Kopf, die Hand greift in das weiche Haar, das um sie herausquillt, der kleine Finger ist ein wenig darin umgebogen, die andern sieht man nicht; jener thut die zarteste Wirkung. Sie weiß nichts davon, sie gedenkt ihrer Reize nicht mehr. Wie sie

sich zum Buche *) hinabneigt, das sie ganz natürlich im andern Arm hält, und es mit der Hand oben umfaßt, werden ihre niedergeschlagenen vollen Augenlieder und langen Wimpern beschattet; man glaubt die Spur von Thränen in dem dunklen Rande zu erblicken. Sie hat geweint, heiß wie ein Kind, das von bitterm Schmerz überwältigt wurde, und nun anfängt sich **) eben kindlich zu beruhigen. Darauf deutet auch der holdselige Mund; es ist eine Bewegung darin, die in Frieden übergeht. Wie rein und verschmolzen sind die übrigen Züge und das edle Oval des Antlitzes! Rechts wallen die schönen Haare in ihrer Fülle herunter. Schultern und Arme sind bis zum Busen unbedeckt, aber wie sittsam! Das dunkelblaue Gewand geht über den Kopf, daß eben ein schmaler Streif davon sichtbar wird, und ist so von hinten herum, unter den Armen hin, leicht bis zu den Füßen zusammengeschlagen. Ein bescheidener Umriß den Rücken hinab zeichnet sich in den dunkeln Hintergrund, die weißen Füße erhellen die grüne Finsterniß ein wenig. Wie sanft der Boden sie zu tragen scheint! Sie kann nicht anders liegen, es ist nichts zurecht-Gemachtes an der ganzen Gestalt, nicht der leiseste Anspruch.'

Reinhold. Kennen Sie Mengs Beschreibung dieser letzten Magdalena?

Louise. O ja! Sie enthält alles, was den Maler angeht, und was ich übergehen mußte, weil ich es nicht verstehe, und weil gerade dabei Worte ohne den Anblick nicht helfen. Ich habe Ihnen also nicht genug gesagt?

Reinhold. Ich wollte Ihnen nur bemerklich machen, daß das nichtartistische Schildern von Gemälden doch in so

---

*) herabn. 1798. **) eben so k. 1798.

fern einseitig wird, als es immer hauptsächlich vom Ausdrucke ausgeht und ausgehen muß.

Louise. Freilich muß ich mich an den innern Menschen wenden, wenn ich seine Einbildungskraft *) dazu anregen will, ein noch nicht gesehenes Kunstwerk in sich zu erschaffen. Was schadet es auch? Ich kann das Mittel doch nicht wieder zum Zweck machen wollen. Bei einem ächten Kunstwerke kann ich es mir nicht anders denken, als daß die ganze Darstellung nach ihrem **) Gegenstande bestimmt wird, daß also Farbengebung und Helldunkel durch innige Beziehungen mit der Handlung, dem Charakter der Zeichnung und dem Ausdrucke zusammenhängt. Und vielleicht war nie ein Künstler harmonischer als Correggio.

Reinhold. Sie glauben also, was er nur durch die mühsamste Behandlung erreichte, indem er die Kupfertafel immer von Neuem überdeckte, und dann die Unebenheiten wieder abschliff, daß die Farben so kunstlos hingegoßen scheinen, wie die Magdalena selbst; dieß habe Correggio als Mittel des wahrsten Ausdrucks gesucht?

Louise. Der Absicht war er sich vielleicht nicht bewußt. Ich finde aber auch in seinen andern Gemälden eben diese innere Uebereinstimmung. Der sogenannte heilige Georg, wo um die Madonna auf dem Thron, die ziemlich leichtfertig drein blickt, Petrus der Märtyrer, Johannes der Täufer, der heilige Geminianus, Sankt Georg und Kinder versammelt sind, die mit seinen Waffen spielen, ist ein wahres Concert der Freundlichkeit, und wird von eben so schmeichelnden Harmonien des Helldunkels begleitet. Durch seinen Zauber ründen sich die Körper, treten vor und zurück, ohne

---

*) interessiren will 1798. **) Hauptgegenstande 1798.

die Hülfe tiefer Schatten und hebender Hintergründe. Ein freundliches Licht durchspielt frei und ungehindert die Räume zwischen ihnen, bis ganz nach hinten. In dem Bilde, welches als Gelübde für die Errettung von einer Pest aufgestellt sein soll, wo der heilige Rochus krank und ermattet schläft, und der schöne Jüngling Sebastian von dem Baume, wo er angebunden ist, um von Pfeilen durchbohrt zu werden, zur Madonna hinauf fleht, taucht sich die brennende Glorie um sie her, und mit ihr die herabschwebenden Engel in schwärzere Wolken und dichter geworfene Schatten hinunter. Eben so scheint mir in seiner Nacht das Licht ganz einzig gemacht, um die Armut und Einfalt der umgebenden Gegenstände wunderbar zu erleuchten.

Waller. Seine Magdalena ist gewiß nicht bloß ein Wunder der Malerei, sondern auch von Seiten des zarten und innigen Ausdrucks die schönste, und die wahre Grazie der Reue. Warum sagten Sie nicht ein Wort von der des Mengs?

Louise. Von diesem unbedeutenden Jugendwerke? Laßen wir die auf ihrem Sopha sitzen und ihre ewig lange Rolle durchlesen, oder wenigstens mit zierlichen Fingern halten. Sie ist eben so wenig hingerißen, aber nicht so naiv, als ein italiänisches Mädchen, von dem man mir erzählt hat, die in einer geistlichen Komödie, welche geringe Leute unter sich aufführten, die Rolle der Magdalena spielte. Sie kommt gerührt aus der Predigt des Heilandes, legt ihren Schmuck ab, nimmt ihren Spiegel zur Hand, und stößt tausend Verwünschungen gegen ihn aus. Als diese zu Ende sind, legt sie ihn sorgfältig auf einen Stuhl. Es entsteht ein allgemeines Gelächter, sie läßt sich nicht aus der Faßung bringen und sagt gegen das

Parterre: 'Ich weiß wohl, meine Herren, daß es in der Geschichte anders ist; sie muß den Spiegel an die Erde werfen, aber wir haben ihn von der Marchesa da drüben in dem großen Hause geliehen, ich durfte ihn also nicht zerbrechen.'

Waller. Ich erwähnte die Magdalena von Mengs wirklich nur zum Scherze, und ihrer vielen blonden Haare wegen. Weswegen müßen nur alle Magdalenen blond sein? Ist es wahr, was ein englischer Dichter sagt:

Bereuen ist die Tugend schwacher Seelen;

so ist das ja recht schmählich für die Blondinen.

Louise. Eine schöne unchristliche Sentenz! Als ob nicht Fallen und Vergebung-erlangen der ganze Sinn des liebevollsten Glaubens wäre, der je der menschlichen Schwäche entgegen kam. Magdalena muß daher unter den Heiligen einen sehr hohen Rang einnehmen: sie ist die Bajadere der christlichen Sage. Doch genug von ihr! Man verfällt so leicht in einen *) leichtsinnigen Ton, wenn man von diesen fair penitents spricht. Hier ist etwas für den Ernst und das Nachdenken.

'Hat es jemals ein Porträt auf die ewige Dauer gegeben, so ist es dieß eines Herzogs von Mailand, von Leonardo da Vinci. Ein alter und herrlicher Herzog. Er steht in seiner vollen Breite da, ohne Wendung und Künstelei. Das Bildniß geht bis unter die Hände. Der Grund ist ein dunkelgrüner Vorhang, die Kleidung schwarz mit Stickereien in eben der Farbe, um den Hals und vorn herunter mit Pelz besetzt, auf der Weste und längs den Aermeln goldne Knöpfe. An einer goldnen Kette hängt unter der Brust ein Medaillon. Die Aermel weit, vom Ellbogen an

*) frivolen 1798.

aufgeschlitzt, wodurch das weiße Hemde bauschig zum Vorschein kömmt. Auf dem Kopf hat er ein schwarzes flaches Hütchen oder Barett, mit Edelsteinen geschmückt. Von den Haaren ist nichts zu sehen, außer wo sie sich am Ohr in den Bart verlieren. Dieser spielt in sonderbar regelmäßigen Streifen vom Hellbraunen, fast Röthlichen, in's Weiße. Ueber der Lippe ist er braun. Da durch den Hut ein wenig von der Stirn abgenommen wird, macht sich das Gesicht mit dem Bart wie ein *) längliches Viereck, das unbeweglich auf den stattlichen Schultern ruht. So unbeweglich muß man auch dieses Gesicht und das ganze Werk anschauen. Es ist die Frage, ob der Kopf je in der Jugend schön zu nennen gewesen wäre, allein die Jahre, die würdig behaupteten Würden, und lange Erfahrungen haben ihm eine schöne Bedeutung gegeben. Der Hauptausdruck ist Klugheit und bewährte Kraft. Die Augen sind von scharfem Blick und Schnitt, nicht groß, die Augenlieder haben sich **) über die äußern Winkel hingedrückt. Die feinen Falten um das Auge, zwischen den flach gewölbten Augenbrauen ***) und auf der Stirn, wie kommen sie in ihrer weltklugen Schrift mit dem fein gezeichneten Munde überein! Die Unterlippe tritt etwas stärker wie die obere hervor, und ist voll schlauer Bedächtigkeit. Mit einem unmerklichen Uebergange fängt der Bart an, und versteckt keinen Zug; er verschönert nur die von der Zeit durchgearbeiteten †) Wangen. Alles Einzelne ist so treu, und der Charakter steht doch im Großen da. So bedeutend wie der Mund geschloßen ist, sind es auch die Hände, und die schickliche Biegung und Festigkeit der

---

*) länglichtes 1798. **) schräg über 1798. ***) und der Stirn 1828. †) bräunlichen Wangen. 1798.

Arme zeichnet sich durch den weitläuftigen Aermel nachdrücklich aus, wie überall der starke Körperbau, der von keinem überflüßigen Fleisch beschwert ist. Er faßt mit der linken Hand, die der lederne Handschuh bedeckt, den prächtigen Dolch, den er im Gürtel trägt, und drückt ihn ein wenig hinunter. Dieß ist eine zarte, vornehme und doch alte väterliche Hand, die man um ihrer selbst und der trefflichen Malerei willen küssen möchte. Denn Alles ist mit unermüdlichem Pinsel ausgeführt, keinem solchen, der nach Kleinigkeiten der Oberfläche hascht; *) dem Pinsel des Leonardo sieht man es an, daß er rastlos nach der Wahrheit gräbt, und sie von Innen heraus an das Licht bringt, so daß sein tiefsinniger Fleiß das Gemüth mit Ehrfurcht erfüllt.'

'Es befindet sich noch eine Herodias hier, welche ihm zugeschrieben wird. Verglichen mit dem Bildnisse des Herzogs ist sie vielleicht nicht für eine Arbeit desselben Meisters zu halten. Die Malerei ist weniger ausführlich, und doch kälter; auch in der Zeichnung fehlt es, und besonders sind die Hände gegen jene des Herzogs wie von Holz anzusehen. Dennoch bleibt sie eine merkwürdige Schöpfung, und wie sie mir erscheint, mischt sich darin auf eine sonderbare Weise das Beschränkte des Porträts mit einer originalen Idee. Sie hat die ruhige Stellung, die dem bloßen Bildniß gegeben zu werden pflegt, und eine prachtvolle Kleidung aus Leonardos Zeiten. Mit beiden Händen hält sie die Schüßel mit dem Haupte des Johannes in den Schatten zum Rande des Bildes hinunter. Ihr Kopf ist **) ein wenig zur Rechten nach dem Lichte gewendet, und zur nämlichen Seite hinab

*) dem des 1798. **) wenig 1798.

gesenkt, so daß sich nur der Schatten, der von der linken Schläfe ab die Wange umgiebt, stärker auszeichnet, und die stille Verachtung im Antlitz dadurch unterstützt wird. Ein ovaler hoher Kopf und streng regelmäßige Züge, gewölbte Augenbrauen und volle Augen, eine gerade Nase mit breitem Rücken, ein unergründlicher schön gezeichneter Mund, dessen Lippen es nicht der Mühe werth achten, sich zu öffnen. Der Blick geht links nach der Seite hin, von der sie sich abwendet. Die Winkel des Mundes senken sich unmerklich hinab. Das Kinn scheint von großer Festigkeit, und zugleich, wie alle übrigen Umriße und Rundungen, auch die Breite des Halses, in voller Reife, jedoch ohne schmeichelnde Ausbildung. Wie an einer Bildsäule zeigt sich in den reinen Hauptzügen der Charakter; eine fast grausame Gefühllosigkeit, von Schwermuth gemildert. Dazu kommt der schwere Stoff der Kleidung, die sie so einhüllt, daß nur der Hals bis auf die Hälfte der Brust sichtbar ist, und sich keine weiche Form abzeichnet, die auch mit den unerbittlichen Zügen in Widerspruch stehen würde. Der Farbenton ist dunkel, selbst am rothen Vorhang des Hintergrundes. Das Grün der Kleidung mit den halben rothen Aermeln sticht wenig hervor. Das Haar scheitelt sich, und hängt in einzelnen künstlich gekräuselten Ringen am Hals und den Schultern hinab. Eine Schnur mit einem Schlößchen von Rubin geht gerade um den Kopf, und durchschneidet oben die Stirn. Die Wangen sind ohne Farbe, es sei, daß sie verflogen ist, oder ursprünglich durch diesen Marmor kein Blut geschimmert hat. Fast ist die Behandlung des Fleisches lebendiger in dem leblosen sehr schönen Haupte des Johannes, über welches Tod und tiefe Schatten ausgegoßen sind, ohne *) andre blutige Merkmale.

*) weiter bl. 1798.

So ernst, wie die Herodias hier abgebildet steht, ist sie nicht die leichtherzige Tochter, die vor dem Vater tanzte, sie ist die Mutter selbst, die der heilige Seher durch seine Erinnerungen gegen ihre Verbindung mit dem Bruder ihres Mannes beleidigt hat: kein Weib von kleinen rachsüchtigen Leidenschaften zwar, sondern eine Königin, die trauernd und verachtend das nothwendige Opfer empfangen hat.'

Waller. Für eine Kopie ist dieß Gemälde wenigstens nicht zu halten, wenn es auch nur von einem Schüler des Leonardo herrühren sollte. In einer andern Herodias im Pallast Barberini hat er ganz die leichtsinnigste Gefühllosigkeit abgebildet. Vielleicht ist diese hier dieselbe, welche nach der Angabe seines Biographen Dufresne der Kardinal Richelieu besaß. Ich bin mit Ihnen über den ungewöhnlichen Sinn einverstanden, in welchem sie dargestellt ist. Den Charakter des Mannes, welchen das Bildniß vorstellt, haben Sie vermuthlich zu günstig gefaßt. Ist es ein Herzog von Mailand, wie die Angaben lauten *), so kann Leonardo kei-

*) In den gangbaren Verzeichnissen nämlich. In dem Recueil d'estampes des principaux tableaux de la Galerie de Dresde wird gesagt: in dem Inventarium der Galerie von Modena habe sich über die Person weiter keine Nachricht gefunden, es werde bloß als das Bildniß eines alten Mannes angegeben; nach einer leichten Aehnlichkeit hätten Einige Franz den Ersten darin zu erkennen geglaubt, eine Meinung, der schon die Chronologie widerspreche, weil Leonardo den König nur jung gekannt; da das Gemälde aus seiner besten Zeit sei, wo er in Mailand gearbeitet habe, so möchte es Francesco Sforza, oder ein andrer Fürst aus seinem Hause sein. Doch wird dieß für eine bloße Vermuthung ausgegeben. Francesco Sforza, der erste Herzog aus dieser Familie, starb schon im Jahr 1466, wo Leonardo noch ein ganz junger Mann war; und in so

nen Andern in solchem Alter gemalt haben, als den Ludovico Maria Sforza, mit dem Beinamen il Moro. Dieser berief ihn nach Mailand, wo er lange für ihn arbeitete. Es wird keiner früheren Reise dahin erwähnt; und die Söhne des Ludovico Maria, *) welche Leonardo, nach Vasaris Bericht, zugleich mit ihm und ihrer Mutter Beatrix in einem Familiengemälde abbildete, waren damals viel zu jung. Jener war ein ehrgeiziger, staatskluger Usurpator, der seinen Neffen und Mündel, den jungen Johann Galeazzo, von der Regierung verdrängt, und wie man ihm allgemein Schuld gab, vergiftet hatte. Er spielte eine bedeutende Rolle in den damaligen Händeln großer Mächte, und brachte durch seine verfängliche Politik vielerlei Unglück über Italien, **) bis diese Politik ihn endlich selbst verstrickte, so daß er Mailand an Ludwig den Zwölften verlor, und in französische Gefangenschaft gerieth.

Louise. Er mußte doch also nach Ihrer Beschreibung ein Mann von nicht gemeinen Eigenschaften sein. Auch hat die ungerechte Herrschsucht in der Wirklichkeit kein so furchtbares Gesicht, wie die Tyrannen in schlechten Tragödien, und Leonardo durfte seinem Beschützer wohl ohne Schmeichelei

---

fern widerspricht also die Geschichte. Der Sohn des Ludovico Maria, Francesco, wuchs in Leonardos letzten Lebensjahren erst heran. In der Historia delle vite de Duchi e Duchesse di Milano, con i loro veri Ritratti, compendiosamente descritte da Antonio Campo finde ich ein Porträt des Ludovico Maria, aber viel jünger, ohne Bart und in Profil, so daß sich nicht sicher über die Abweichung oder Uebereinstimmung der Züge entscheiden läßt. Auf jeden Fall stellt das obige Porträt nach der kostbaren Kleidung und selbst nach der Haltung zu urtheilen, einen Mann von großer Bedeutung vor.

*) die L., dem Vasari zufolge 1798. **) bis sie 1798.

den ritterlichen edeln Anstand geben, der mit zur Politik des Zeitalters gehörte.

Waller. Uebrigens ist man beim Leonardo nicht in Gefahr, einen zu tiefen Sinn in seine Werke zu legen. Er dachte sich gewiß immer noch viel mehr, als er auszuführen im Stande war. Diese Ueberlegenheit des Urtheils über das ausübende Vermögen giebt er selbst als Kennzeichen des ächten Künstlers an.

Reinhold. Man kann sagen, daß ihn die Liebe zur Kunst in der Wißenschaft zum Entdecker gemacht hat; und daß er die Kunst so liebte, weil er in ihr das tief Erforschte an den Tag legen konnte. Was er nicht alles schon gewußt hat, und bei dem damaligen Zustande der Naturwißenschaften!

Waller. Der alte sinnende Einsiedler mit seinem langgewachsenen Haar und Bart! Wenn ich in seiner Schrift lese, kommt er mir vor, wie der Wahrsager Tiresias, der unter den Schatten der Unterwelt allein verständig umherwandelte.

Reinhold. In der That hat er vieles gleichsam prophezeit, was erst viel später möglich gemacht worden ist. Er verliert sich so ganz in seinem Gegenstande, und niemand warnt kräftiger vor einem ungültigen Einfluße der Person des Künstlers auf seine Darstellung. Sein großes Streben war, so allgemein und so ursprünglich zu sein, wie die Natur. Bei Tage suchte er sie auf der That zu ertappen, sowohl in den Geberden leidenschaftlicher Menschen, die er *) unbeachtet beobachtete, als in den unmerklichsten optischen Täuschungen und den Phänomenen der Luftperspektive; und in der Stille und Dunkelheit der Nacht gieng er mit seiner Phantasie zu Rathe.

*) unbeobachtet 1798.

Waller. Das Wunderbare ist, daß diese, bei allen excentrischen Flügen, die er ihr erlaubte, wie man an seinen Erfindungen von ungeheuern Bestien und menschlichen Mißgestalten sieht, sich doch unter der Leitung seines grübelnden Kopfes gewöhnt hatte, gründlich und systematisch zu Werke zu gehen. So findet sich in seinem Buche eine Anzeichnung, wie eine Schlacht gemacht werden könnte, wo er diese große Erscheinung auf eine höchst merkwürdige Art, wenn ich so sagen darf, konstruiert. Er fängt an mit dem erregten Dampf und Staube, und der verschiedenen Behandlung beider nach ihrer physischen Beschaffenheit; *) handelt dann von der Beleuchtung durch das Feuer des Geschützes, und so steigt er von dem Allgemeinsten bis in die Tiefen des Getümmels, zu den Geberden und Lagen einzelner Streitenden hinab. Auch hier spürt er überall der Verkettung von Ursachen und Wirkungen nach, und nicht der kleinste Umstand, bis auf die tiefer eingedrückten Fußstapfen in dem Boden, der durch Vermischung des Staubes und Blutes schlüpfrig geworden ist, entgeht ihm, wenn **) ein solcher Umstand beitragen kann, in der Darstellung die ergreifendste Gegenwart und Ueberzeugung hervorzubringen. Und man glaube nicht etwa, weil er wie eine bloß überschauende Intelligenz zuvörderst nach den Gesetzen der Erscheinung forscht, er würde in der Gruppierung, den Bewegungen und dem Ausdrucke der Figuren kalt gewesen sein. Daß er hier das Leidenschaftlichste eben so ergründete, wie in ruhigen Abbildungen das Charakteristische, zeigen seine Angaben der einzelnen furchtbaren Vorfälle.

Reinhold. Noch mehr die Gruppe von vier Rei-

---

*) 'handelt' fehlt 1798. **) er beitr. 1798.

tern, die um eine Fahne kämpfen: das einzige Stück was von seinem Karton für den großen *) Saal des Rathhauses in Florenz auf die Nachwelt gekommen ist, wiewohl in einer entstellenden Abschrift. Der Gedanke, die Wirkungen des Geschützes und den Pulverdampf, welcher das Schauspiel einer Schlacht zum Theil verhüllt, zu der wilden Verworrenheit der Darstellung zu benutzen, ist viel später von Cerquozzi, dem Bourguignon, Wouwerman und Andern in hohem Grade ausgebildet worden, aber auch wieder in Manier und Willkür ausgeartet. Und dann Schlachten als **) Staffeleistücke! Leonardo dachte sich gewiß die Wände eines großen Saales damit bedeckt, die Figuren in Lebensgröße. Man ***) darf es sich kaum vorstellen, mit welcher niederwerfenden Gewalt ein solches Stück, in seiner Idee ausgeführt, wirken würde.

Waller. Hinweg von diesem Riesenbilde! Seine großartige Mikrologie ließ ihn nicht zur vollständigen Ausführung von so etwas kommen, und es ist vielleicht gut, damit man nicht in der Bewunderung eines allumfaßenden Menschen ausschweife. Er hätte einer immer †) erneuerten Jugend bedurft. Sein vieljähriges Leben war zu kurz für seine Gedanken; der Tod riß ihren labyrinthischen Faden ab. Bei ihm hielt das Streben nach der Wahrheit mit dem Kunsttriebe nicht nur gleichen Schritt: beides hatte sich gegenseitig durchdrungen und war Eins geworden. Sein Forschungsgeist war durchaus romantisch, bizarr und mit Poesie tingiert; und er ††) befolgte hinwieder die Forderungen der Kunst mit der Strenge der Wißenschaft oder der

---

*) Rathssaal zu Fl. 1798. **) Kabinetsstücke 1798. ***) darf sichs 1798. darf sich 1828. †) erneuten 1798. ††) verfolgte 1798.

Pflicht. In seinen Werken sowohl als in seinem Leben lesen wir den Wahlspruch:

Vogli sempre poter quel, che tu debbi.

Louise. Schön, lieber Waller! Meine Vorlesung konnte nicht beßer beschloßen werden, als mit Ihrer begeisterten Lobrede auf den ehrwürdigen Patriarchen.

Reinhold. Sie sind also am Ende Ihrer geschriebenen Galerie?

Louise. Für jetzt, ja.

Reinhold. Da muß Ihre Schwester sich gegen die Schätze, die wir täglich vor Augen haben, mit Wenigem genügen laßen, ungeachtet Ihres Fleißes und Ihrer Liebe.

Louise. Ich konnte gar nicht unternehmen, ihr mehr zu geben, als einige Proben des Ausgezeichnetsten.

Reinhold. Auch so bleiben große Lücken. Sie haben nichts von Paul Veronese, von Carracci, von Rubens. —

Louise. Es ist wahr, manche Dinge sind wie nicht vorhanden für mich. Vor den Bildern von Rubens gehe ich immer vorbei.

Waller. Sie rufen doch von weit genug her. Ich kann Ihnen mit ein Paar Beschreibungen aushelfen, die ich in diesen Tagen zu meiner eigenen Erinnerung aufsetzte, eben von solchen Stücken, zu denen Sie sich vielleicht nicht entschließen würden.

Louise. Desto beßer, der Mannichfaltigkeit wegen. Laßen Sie doch hören.

Waller. Wenn Sie sich wollen gefallen laßen, ein wenig herabzusteigen, recht gern. Ich habe sie hier in der Schreibtafel.

'Eine Satyrn- und eine Tiger-Familie, die zusammen Weinlese halten, von Rubens. Jene besteht aus dem Vater

und zwei Buben, diese aus der Tigerin und drei ganz kleinen saugenden Jungen; sie bilden eine leicht übersehbare Gruppe. Der Vater ist zu alt: über vierzig Jahre hinaus ziemt es niemanden ein Satyr zu sein, und dieser bekommt, glaube ich, schon graue Haare. Doch ist in seinen grinsenden Mienen, in den Muskeln des braunen Körpers, und in der Bewegung der in's Blaue fallenden Beine, die bis auf den gespaltenen Fuß mehr denen eines Pferdes, als eines Bockes gleichen, große Kraft. Er hat ein rauhes Fell um den Rücken und über den linken Arm geworfen, wovon nur die innere glatte Seite, die sich aufschlägt, der Fleischfarbe daneben zu ähnlich ist, und dadurch eine widrige Wirkung macht. Links auf einem Felsenstücke sitzend, vor einem von Reben üppig umrankten Baume, der den größten Theil des Grundes einnimmt, drückt er mit beiden Händen abgerißene Trauben aus. Die gewöhnliche Satyrngeberde, die Beine an die Schenkel in die Höhe zu ziehen, bezeichnet hier nicht die thierische Begierde: es ist die Ungeschicklichkeit eines rohen Körpers, der das zu einer Verrichtung nöthige Glied nicht allein wirken laßen kann. Die Hufe helfen auf ihre Weise mitkeltern. Der eine tritt auf den Rücken der vorn liegenden Tigerin. Hinter dieser kauzt der älteste Bube, den man nur bis an die Schenkel sieht; er hält dem Vater eine Schale unter, aber sein Kopf ist noch mehr als sein Leib *) vorgedrängt, um den herunterspritzenden Traubensaft unterwegs aufzufangen. Man sieht wohl, daß es reichlich zugeht: der Vater wehrt es ihm nicht, er scheint sich nicht einmal über die Ungezogenheit seines Söhnchens zu verwundern. Da der feiste **) Knabe so blond ist, und so weißes

*) vorwärts gedrängt 1798. **) Bursch so 1798.

Fleisch hat, sollte er sich billig keiner so ungestümen Gierigkeit überlaßen; man sieht den bräunlicheren Bruder weiter rechts hinter ihm lieber, weil er nicht so bloß thierisch seine Traube verzehrt, sondern aus den *) grauen Augen schalkhaft dazu lacht. Wiewohl hier nichts vom Taumel eines Bacchanals ist, wo die süße Gewalt des trunkenen Gottes selbst Leoparden bändigt, so findet man doch die nackten Knaben so sorglos neben dem furchtbaren Thiere nicht unwahrscheinlich. Jene Naturen sind wild genug, um die wildesten zu zähmen und gesellig mit ihnen zu leben. Die Tigerin liegt auf ihrer rechten Seite, den Kopf nach dem alten Satyr, den Rücken nach den jungen Faunen zugekehrt. Der Bauch zeigt die feineren weißen Haare; **) das rechte Hinterbein ist aufgehoben, damit die unförmlichen Kleinen an die Zitzen kommen können, und der Schweif darunter gekrümmt; das linke tritt auf, am rechten sieht man die weichgefütterte Tatze, womit sie unhörbar und desto schrecklicher auf den Raub schleicht. Die Vorderpfoten sind über einander geschlagen, mit der unteren quetscht sie einen Zweig mit einigen Trauben: auch sie ist bei der schwelgerischen Ernte nicht leer ausgegangen. Der Kopf lauscht über die Vorderbeine hin mit behaglich zugedrückten Augen, worin man doch die Wuth entdeckt, die daraus hervorblitzen würde, wenn sie plötzlich gereizt aufspränge. An der ganzen Art der Ruhe verräth sich, wie wohl ihr das Säugen thut; sie liegt so bequem in ihrem weiten gleißenden Felle. Rubens regellose Zeichnung ist für ***) die unbestimmteren Formen wie geschaffen. Ein strengerer Umriß würde den Charakter der behendesten Ge-

*) grellen 1798. **) die Hinterbeine sind auseinander gesperrt, damit 1798. ***) diese unb. 1798.

schmeidigkeit verdunkeln, welcher eben darin liegt, daß das Fell über die gewaltigen Muskeln nicht straff gespannt ist. Auch ließen die Streifen und Flecke des farbigen Pelzes der Willkür seines Meisterpinsels freien Spielraum, und er war dabei nicht in Gefahr, das Kolorit zu überladen. Vielleicht ist ihm daher nichts so gelungen, als die Darstellung der großen Raubthiere. Ueberhaupt verräth er viel Sinn und Liebhaberei für das Wilde: er bringt es auch da an, wo es nicht hingehört, oder nur als dichterische Licenz entschuldigt werden kann. Seine prächtigen Pferde scheinen oft Löwenseelen zu haben, und es wäre nur zu wünschen, daß man eben das von seinen Göttern rühmen dürfte. Andre Male läßt er uns Schauspiele des römischen Circus sehen; hier hat er sich gemäßigt und die Wildheit in der friedlichsten Lage leise durchschimmern laßen: beides wie aus der Natur gestohlen.'

'Die obige Bemerkung finde ich gleich an dem daneben hängenden Bilde desselben Meisters bestätigt, das unter dem Namen Quos ego berühmt ist. Eine Anspielung auf die virgilische Scene, worin diese gebietenden Worte vorkommen, verherrlicht mit mythologischem Aufwande die Seefahrt des Kardinals Ferdinand von Oesterreich von Spanien nach Italien. Aber wie hat die keusche Dichtung in diesem üppigen Boden gewuchert! Virgil würde sich schwerlich in einer solchen Nachbildung wieder erkennen, die halb eine überspannende Parodie, halb (wie Mengs sich bei einer andern Gelegenheit über Rubens ausdrückt) 'Uebersetzung in's Flamändische' ist. Auf einem großen Muschelwagen, von Seerossen gezogen, fährt Neptun von der linken herein. Die Kraft einer Muskeln ist nicht durch Göttlichkeit gemäßigt, viel-

mehr schweift sie in Umrißen aus, die der Natur oder der Phantasie zu voreilig, nur noch als Entwurf, entschlüpft zu sein scheinen. In dem Kopfe ist dagegen der ohnmächtige Zorn eines ganz gemeinen Menschen: was sage ich? — eines alten Weibes. Die zerwehten greisen Haare werden auch der Sache nicht den Ausschlag geben. Man wundert sich, daß er durch das Alter nicht mehr zur Vernunft gekommen ist. Warum schreitet er nur in einer solchen Fechterstellung weit aus, und hält den Dreizack in der Rechten, als wollte er damit so recht in's Meer hineingabeln? Lenkte er statt dessen *) noch seine Rosse, die verwirrt über einander poltern, aber dafür auch mit den aufgerißnen Augen und Nasenlöchern, deren Odem die See erhitzen müßte, eine herrliche Theatererscheinung machen. Man weiß wirklich nicht, ob er Getümmel erregen oder besänftigen will; und sieht man auf den blasenden Triton vor ihm her, auf die wilden Rosse, die empörten Wellen rings herum, den Sturm im Gemüth des Gottes, wie in seinem fliegenden Gewand und Haar, so muß man jenes glauben. Die entfliehenden Winde oben betragen sich gesitteter mit ihren in Flügelgestalt ausgestreckten Armen und Beinen, und die Schiffe in der Ferne segeln ganz ruhig, nicht etwa schräg gelehnt, und im aufspritzenden Schaume halb vergraben. Kurz, Neptun stillt einen Sturm, der noch gar nicht vorhanden war, so wie Rubens einen unnützen erregt. Das Auge kann am meisten auf drei Nereiden ausruhen, die vorn vor dem Muschelwagen die linke Ecke ausfüllen; eigentlich ausfüllen, denn sie sind nach der Erfahrung gemacht, daß wohlbeleibte Personen am besten schwimmen können. Sie umfaßen sich und tauchen vorwärts

---

*) doch 1798.

unter: sie sind zu blond und phlegmatisch, um an dem Unheile Theil zu nehmen. Auch ist ihr Fleisch nicht so mit Röthe gesättigt, wie gewöhnlich bei Rubens, es fällt vielmehr in's Weißliche, als wäre das Element, welches sie bewohnen, eingedrungen. Ein Uebel, das der Phantasie des Malers ebenfalls begegnet sein möchte.'

'Eine artige und schön geputzte Prinzessin ist auf einer Spazierfahrt begriffen gewesen. Eine geflochtene Kiste, im Schilf des Ufers schwimmend, hat ihre Aufmerksamkeit erregt; sie ist abgestiegen, und steht, von ihrem Gefolge umringt, unter Bäumen auf einer Erhöhung am Ufer. Das Kästchen ist schon heraufgeholt, man hat es geöffnet, und o Wunder! ein schönes gesundes Kind streckt aus dem Tuche, *) worein es gewickelt war, den Begleiterinnen der Prinzessin die Arme entgegen. Sie überreichen es ihr: sie steht in Ueberlegung, ob sie den Fündling in ihren Schutz an- und aufnehmen soll; während die vertrauteste von ihren Gespielinnen ihr zuredet, erwarten die andern neugierig den Ausgang. Dieß ist ungefähr die Geschichte, welche Paul Veronese aber nicht so schlicht vorträgt, sondern nach seiner Weise bizarr, modig und doch romantisch zu verzieren, und in einer üppigen Anordnung auszubreiten gewußt hat. Auf der linken Seite machen die dicht stehenden Bäume den Hintergrund aus, der näher vortritt; rechts eine hellere Ferne; eine Brücke mit großen Schwibbogen, unter welchen die längs dem Fluße hingebauten Häuser sichtbar sind. Der Fluß zieht sich schräg nach der rechten Seite hin, und fließt vermuthlich mit einer Krümmung, tiefer als das Bild sich erstreckt, vor der Scene

---

*) worin 1798.

der Handlung vorbei. Aus einer großen Entfernung läuft die Schwester des Kindes athemlos und barfuß herzu. In der rechten Ecke werden zwei Figuren halb durch den untern Rand abgeschnitten: eine Magd, die den leeren Korb hält, und ein Trabant in alter Schweizertracht, der vom Rücken her gesehen wird, aber durch die Wendung nach der Prinzessin hinauf den Kopf im Profil zeigt. Ein zweiter Trabant steht über ihnen an einem Baum und guckt nach dem Korbe hinunter. Sein rothes Wamms mit schrägen Einschnitten nach Art eines Panzers, unter welchem grüne aufgeschlagene Schöße des Rocks hervorkommen, seine wunderderliche Mütze und eine große Hellebarde geben ihm ein stattliches Ansehen, das zu seinem biedern und kräftigen Gesichte wohl steht. Mit dem Kinde sind zwei Frauen beschäftigt: eine erfahrne Alte, vielleicht die Amme der Prinzessin, faßt die Zipfel des Tuchs, worin das Kind noch liegt, und sieht fragend nach jener hin; ein junges Fräulein hält es auf den Armen, und hat sich der Prinzessin gegenüber auf ein Knie niedergelaßen. Diese steht mit dem Kopfe und Körper nach vorn gewandt; die linke Hand an der Hüfte gestützt, mit der rechten auf die Schulter ihrer Freundin sich lehnend. Sie ist die Hauptfigur des Bildes, aber *) die andre die anziehendste. Die Prinzessin ist nur vornehm, zierlich und gesittet; das Fräulein verwendet gefällig und liebreich eine sittsame Beredsamkeit für den kleinen Schützling. Zwischen jener und der Alten neigen sich ein Paar weibliche Köpfe im Schatten nach dem allerliebsten Knaben — einem Gegenstande, der für jetzt eigentlich noch über ihre Sphäre ist — mit mädchenhafter Theilnahme hin.

*) diese die 1798.

In den Kleidungen ist elegante Pracht und Mannichfaltigkeit der schönen Stoffe angebracht, und die Mode malerisch benutzt. Das Mädchen mit dem Kinde hat weite und lange vorn anschließende Aermel von schmalgestreifter weiß und grauer Leinwand; das Obergewand von fleischfarbenem Atlas ist in bauschigen Falten zurückgesteckt, und läßt an dem knieenden Beine ein Unterkleid von eben jenem Zeuge sehen. Die Prinzessin trägt ein Kleid von weißem Stoff mit goldnen Blumen oder Schnörkeln gestickt, das sie mit der linken Hand an der Hüfte hinaufzieht, und dadurch das Unterkleid von grünlichem Moor sichtbar werden läßt. Die Form des Schnürleibes ist etwas steif, und sein Ausschnitt an der Brust viereckig, was durch zwei Festons von Perlen unter demselben wenig gemildert wird. Desto vortheilhafter für die Freundin neben ihr in einem Kleide von röthlichem Taft, mit braunen weit von einander entfernten Streifen. Ihr linker Arm ist vor der Prinzessin her mit einer redenden Geberde ausgestreckt, die rechte Hand nimmt einen weißen atlasnen Rock über jenem Kleide auf, und bringt darin eine üppige Unordnung von Falten hervor. Sie erscheint von der Seite: die Biegung des Leibes vorwärts und ein breiter Kragen von weißem Atlas, der in Festons ausgeschnitten von Brust und Schultern herunterfällt, verbergen das Mißfällige der Schnürbrust; ein zarter und blühender Busen, worauf ein Medaillon ruht, hebt sich so reizend daraus hervor, daß er allen Zwang unnatürlicher Trachten vergeßen macht. Keine regelmäßige Schönheit: das Profil mit etwas auswärts gebogener Nase und einem kleinen Unterkinn ist niedlich und aufgeweckt. Das blonde Haar beinahe in griechischem Geschmack eng zusammengefaßt, und seine Flechten auf dem Wirbel gedreht und befestigt. So auch bei den

übrigen, nur daß die Prinzessin eine Krone trägt. Die Köpfchen werden durch den einfachen Putz um so kleiner, und dieß giebt den Gestalten überhaupt ein schlankeres Ansehen. Die Gesichtsfarbe der Frauen ist zart und gesund, ohne im mindesten geschminkt zu sein; eher ist die Röthe zu sehr gespart. Der verkürzte Körper des Kindes hat die wärmste Fleischfarbe. Pauls gewohnte Freigebigkeit in Gewändern erstreckt sich bis auf das Tuch, worin das Kind liegt: es ist mit breiten Frangen besetzt. Die kostbaren metallnen Zierraten des Phaetons, der aus dem Schatten der Bäume hervorschimmert, vermehren die Pracht; vor ihm kommen die braunen Pferdeköpfe mit weißen Bläßen zum Vorschein, der eine zwischen der Prinzessin und dem Fräulein, der zweite dieser zur Rechten. Die Entfernung und den Plan, worauf man sich die Pferde denken muß, um sie an der Stelle in solcher Größe und Entfernung von einander zu sehn, mag der Maler selbst rechtfertigen. Seine grillenhafte Phantasie hat sich ganz vorn linker Hand noch eine eigne Ergötzlichkeit gestattet: ein verwünschter Mohrenzwerg in einer sammetnen purpurnen Pagenkleidung thut sehr geschäftig mit zwei Jagdhunden, die er an der Koppel hält. Seine seltsame Physiognomie und Mütze zeichnet sich so grell wie möglich auf dem weißen Atlasrocke des Fräuleins. Dieß kann für einen verschlungenen Namenszug gelten, wodurch sich der Urheber des Gemäldes selbst angiebt.'

'Auch Poussin hat sich eben so unverkennbar angegeben, aber auf eine ganz andre Art, als er die Aussetzung desselben Kindes darstellte, das dort gefunden wird. Die Personen, welche den kleinen Moses dem Nil anvertrauen, nehmen näheren Antheil an seinem Schicksal, als die, welche

ihn zufällig entdecken: diesen Augenblick umgiebt eine glänzende geräuschvolle Gegenwart, jenen erfüllt eine stille, aber innige Handlung. Ein höchst verletzbares Geschöpf wird von der, die es am zärtlichsten liebt, einem unsichern Element übergeben, um es menschlichen Verfolgungen zu entziehen. Diese Lage der Mutter, ihre hoffende Besorgniß, ihre zweifelnde Vorahndung, und den Muth, zu dem sie geängstigt worden ist, läßt Poussin uns in ihrer Stellung und Geberde fühlen. Doch bleibt ihr schönes Profil unentstellt von diesen Regungen. Das Auge ist auf den Säugling gerichtet, der zu ihren Füßen in die Kiste gelegt wird, der Mund unmerklich geöffnet; sie wagt nicht einmal laut zu seufzen. Die Arme nicht ganz ausgestreckt, nur von dem Ellbogen an emporgehoben, und die wenig gekrümmten Finger beider Hände wenig von einander entfernt: sie begleitet damit so natürlich die Bewegungen des Gegenstandes, den sie nun schon nicht mehr erreicht, damit er nirgends anstoßen soll. Vor ihr ist ein Knecht, bis auf ein rothes Tuch um die Hüften unbekleidet, damit beschäftigt, das Kind in der Kiste zu verwahren. Er kniet vortrefflich, er streckt die Hände nach der Kiste wacker aus, die Handlung seines ausgearbeiteten und edlen Körpers ist mehr als akademisch: solche Figuren sieht man auf alten Basreliefs Dienste bei Opfern verrichten. Hinter der Mutter eine weibliche Gestalt, wie die beiden eben geschilderten im Profil und von ihrer rechten Seite zu sehen. Sie hält die umgewandte Hand vor der Stirn, und schaut umher. Ihre Gewänder werden so unordentlich nach vorn und auseinander geweht, daß man zuerst nicht begreift, weswegen sie sich auf einer so windigen Anhöhe aufhält, bis man sich erinnert, daß es die Schwester des Kindes ist, welche in der Entfernung wachen muß, damit seine Aus-

setzung nicht bemerkt werde. Diese Entfernung schließt man aus der Verkleinerung, weniger aus den gedämpfteren Farben, denn die der vorderen Gegenstände sind schon matt und dumpf. Sie tritt daher zu nahe an die Mutter heran, und macht für eine Nebenperson zu viel Lärm. Die Zweideutigkeit dieser Figur wird auf den ersten Anblick dadurch noch mehr vermehrt, daß ihr Haarputz und ihr kurzes unter der Brust gegürtetes Obergewand und das untere, das sich seitwärts an den Knieen öffnet, etwas von der leichtgeschürzten Diana hat, so daß man sie für eine allegorische Gottheit halten könnte, wie den alten nackten Flußgott, der, auf der vordersten Fläche liegend, beinahe die ganze Breite des Bildes einnimmt. Er lehnt sich mit der Linken auf ein Felsstück, hinter welchem der Strom sich verliert; die Rechte greift an das nachläßig angezogene linke Knie, der rechte Schenkel ist ausgestreckt, und wie der Rücken in seiner ganzen Länge sichtbar. Ein Füllhorn auf dem Boden neben ihm bezeichnet den befruchtenden Nil. Er sieht der Handlung, die an seinem Ufer vorgeht, in majestätischer Ruhe zu. Seine Formen sind groß, aber für lebendiges Fleisch zu hart und trocken, der Körper erscheint daher mit seiner braunrothen Farbe eher hölzern, als steinern; und doch wäre das letzte noch am ersten zu ertragen gewesen. Als Bildsäule möchte der Alte immer da liegen, als wirklicher Flußgott verdirbt er eigentlich die ganze Geschichte: das Kind wird nun nicht mehr den fühllosen Wellen, sondern einem göttlichen Pflegevater anvertraut, der schlimmer sein müßte als er aussieht, wenn er nicht gehörige Sorge dafür tragen wollte. Auf einem Basrelief, wo das Waßer nicht, wie auf einem Gemälde ausgedrückt werden kann, läßt man sich einen solchen Flußgott zur Bezeichnung der Scene als eine noth-

wendige Licenz gefallen: hier hat Poussin dadurch vollends sein Bild zu einem gemalten Basrelief gemacht, dem es sich schon durch die geringe Rundung der Körper und den Mangel an *) Abstufung der Farben nähert. In diesen ist die größte Einförmigkeit: die Kleidung der Mutter ist roth und blau, und das Fleisch scheint fast aus derselben Mischung erschaffen zu sein, welche zu dem rothen Zeuge gedient hat. Rechts sind Gebäude ohne alle Verzierungen der griechischen Baukunst mit schlichten Mauern und Gewölben; links kömmt die Prinzessin mit ihrem Gefolge ganz von weitem herzu, am Horizont sieht man ein Paar grell erleuchtete Pyramiden: alles kleinlich und ohne Wirkung.

Daß die Sache in Aegypten vorgeht, ist also hinlänglich außer Zweifel gesetzt: aber bei allem dem kann man der gerühmten Gelehrsamkeit Poussins im Kostum hier nichts weiter zugestehen, als daß er es beinahe so gut, wie Paul Veronese, beobachtet hat. Bei diesem ist Alles modern, aber Alles aus einem Stücke; bei jenem ist Alles antiquarisch, allein es paßt nicht zu einander. Mutter und Tochter sind der Kleidung nach ziemlich griechisch, *) der Flußgott ist wahrlich weder ägyptisch noch hebräisch, sondern griechisch, und bei einer Geschichte, wo Jehovas unmittelbare Vorsehung eintritt, noch obendrein erzheidnisch. Das Füllhorn ist auch griechisch. Eigentlich ist es doch ein Glück, daß der Maler auf halbem Wege stehen blieb, und zufrieden war, daß eine alte Geschichte antik aussah. Ein Andrer, der das Studium des Kostums (auf welches die französischen Kunstrichter, die darin mit Poussin sympathisieren, eine so

*) Degradation 1798. **) der Knecht ist ganz griechisch, der Fl. 1798.

lächerliche Wichtigkeit legen) noch strenger verfolgte, könnte der Tochter Pharaos die Physiognomie einer Mumie geben. Soll aber einmal etwas Fremdes sich eindrängen dürfen, so ist es wohl eben so erlaubt, eine biblische Geschichte im venetianischen Dialekt zu erzählen, als die ganze Welt durch eine griechische Brille zu sehen. Das Einheimische und Neue ist uns näher, lebendiger, lustiger; Paul malte frisch was er sah und erlebte, Poussin schöpfte mühsam aus alten Denkmälern und Büchern. Jener hätte vielleicht seine phantastische Jovialität eingebüßt, wenn er die Kunst so ernst hätte treiben wollen; dieser könnte sich schwerlich über seine klassische Kälte erheben, wenn er sich auch geselliger in's Leben hineinwagte, und nicht mehr nach feßelnden Vorbildern, sondern nach eigner Lust und Liebe darzustellen suchte. Er verstand sich beßer darauf, was zur Würde des Menschen, Paul was zum Glanz und der Herrlichkeit der Malerei gehört. Der letzte blieb zu sehr bei der Oberfläche stehen: es war ihm weniger um den Ausdruck, als um die Gestalt, und weniger um die Gestalt, als um die Kleidung zu thun. Aber wie er auch kleidete! Er ist doch noch mehr, als ein Maler für putzliebende *) Damen: die gleichwohl von seinen Trachten, ob sie schon drittehalb hundert Jahr alt sind, Manches benutzen könnten. Wenn man den steifen Anzug von Tizians Frauen mit seinen Kleidungen vergleicht, so muß man entweder annehmen, daß die Mode, die damals noch nicht so veränderlich herrschte, in einem kurzen Zeitraume um ein Beträchtliches geschmackvoller geworden war, oder daß Paul Veronese ihre Reize mit einem andern malerischen Geist auffaßte.'

*) Damen, die von 1798.

Reinhold. Ei, ei! wie stehts mit dem Versprechen, nicht eigentlich Urtheile zu fällen? Gegen Waller waren Sie darin noch bescheiden, Louise.

Louise. Er hat sich das bei seiner kritischen Profession so angewöhnt. Indessen geht er doch in so fern nicht über seine Befugniß hinaus, als seine Bemerkungen und sein Tadel des Rubens und des Poussin meistens das betreffen, was in den Kunstbüchern selbst der poetische Theil genannt wird.

Waller. Hier sind noch ein Paar kleinere Stücke, wo möglich ganz Beschreibung.

'Joseph und Potiphars Frau von Cignani. Beide Figuren nur bis zu den Knieen: der enge Raum des achteckigen Bildes ist schicklich gewählt, um die Bedrängniß des keuschen Jünglings in einer solchen Nähe fühlbar zu machen. Potiphars Frau sitzt links auf Polstern eines Ruhbettes, ihr Oberleib unbekleidet; über den Hüften umgiebt sie lose ein *) bläuliches mit goldnen Blumen gesticktes Gewand, und zieht sich um das rechte sichtbare Knie anschließender zusammen. Ihr vorgebeugter Leib nähert sich diesem; beide Arme sind ganz ausgestreckt: der linke hinter Joseph kommt an seiner linken Schulter nur mit den Fingern, welche sie halten, zum Vorschein; der rechte greift in seinen rothen Mantel über dem dunkelblauen Gewande, der aber schon heruntergefallen nur noch über einem Arme hängt. Das Nackte an ihr ist üppig, aber nicht von schönen Formen, die Brüste zeigen sich in einer ungünstigen Lage, durch die heftigen Bewegungen der Arme zusammengedrängt. Im Taumel der Begierde vergißt sie sogar der Sorge für ihren

*) bläulichtes 1798.

Reiz, worauf sie sich sonst, nach dem buhlerischen Gesichte zu urtheilen, wohl versteht. Eine entschiedene kecke Brunette, keine Spur von weiblicher Scheu, die sie zurückhalten könnte; sie ist ganz auf ihren fliehenden Raub gerichtet. Ihr schwarzes, nicht lockiges Haar ist vorn gescheitelt, und hinten zusammengebunden, eine breite goldene Schnur durchschlingt es ein paarmal. Die aufgeworfene Nase, das runde vortretende Kinn, die starken Lippen des geöffneten Mundes, Alles deutet auf jugendliche kühne Sinnlichkeit, und in dieser Rücksicht konnte Joseph nicht schlimmer versucht werden. Wie schön stechen seine edlen seelenvollen Züge gegen die ihrigen ab! Er lehnt sich zurück, um ihrem Arm zu entgehen; sein Gesicht ist nach seiner linken Schulter in den Schatten gewandt, in welchen auch seine braunen Locken wie von ihr wegfliegen. Die heiligen keuschen Augen sind über sich gen Himmel gekehrt, der Stern tritt unter das obere Augenlied. Der Mund öffnet sich, aber nur zu einem sanften ächzenden Ruf, und ladet um so beredter zu Liebkosungen ein, gegen die er um Hülfe fleht. Die Arme, bis zum Ellbogen bloß, hält er vor, die Hände mit den geöffneten Fingern sieht man beide von der innern Seite über dem Kopfe der Frau. Auch das ist zart gedacht, daß er die Verführerin nicht mit körperlicher Gewalt zurückstößt. Die Hände wollen sie nicht berühren, und ihre Bewegung ist nur das bildliche Entfernen einer verabscheuten Vorstellung. So ringt eine schöne Seele, die in Gefahr kommt, ihr Theuerstes zu verlieren. Ein Schlagschatten, welchen der eine Arm auf den untern Theil des zurückgebogenen Gesichtes wirft, vollendet den rührenden Ausdruck, und überredet uns, daß bloße Wirkungen und Spiele des Lichtes Gedanken eines theilnehmenden Wesens sind, welches die Gegenstände umschwebt.'

'Ein jugendlich männlicher Kopf voll Ruhe und Würde: das Haar vom schönsten Braun, oben gescheitelt, aber *) vorn nicht von gleicher Länge, tritt hier und da unregelmäßig in die ebene, wenig gewölbte Stirn herein, und fließt an beiden Seiten des **) länglichen, doch geräumigen Gesichtes auf die Schultern hinab; große braune Augen von offnem, festem, lichtem Blick, über die sich die vom aufgeschlagenen Augenliede gebildete Linie in ungewöhnlicher Entfernung schön gebogen herumzieht; über ihnen Schatten durch die Vertiefung unter den Augenbrauen; diese nicht stark, welches die Majestät vermindert, aber auch nicht schlicht anliegend, sondern von etwas strebendem und ungleichem Haar, und also auch nicht von einem leidenden Charakter; die Nase mit einer kleinen Einbiegung an die Stirn gefügt, der Nasenrücken breit, doch rundet er sich an beiden Seiten; der Zwischenraum von da bis zur Oberlippe klein und nicht sehr nach innen ausgeschweift; die Lippen voll, der Mund in einer ziemlich geraden Linie geschloßen, die beschattete Vertiefung über dem Kinn sehr kräftig, der Bart mit hellerem und krauserem Haar angeflogen; alle Züge groß und in ihrer Großheit still geordnet; ein hoher einfältiger Beruf, keine schwermüthige Vorahndung von Leiden, sondern die weiseste, heiterste, überschauendste Faßung; viel von einem Sohne Jupiters, und doch auch etwas von einem Juden: das ist der Christuskopf des Hannibal Carracci.'

Louise. Der Schluß ihrer Beschreibung blieb mir kein Räthsel, ich erkannte darnach das Bild viel früher. Das ist wirklich der Christus des Hannibal Carracci, aber ich kann nicht sagen: es ist ganz der meinige.

---

*) nicht gleich von ebener L. 1798. **) länglichten 1798.

Waller. Und warum nicht?

Louise. Es ist der schönste, den ich jemals gesehn habe, aber doch fehlt ihm der Brennpunkt, wo die höchste Kraft und Duldsamkeit zusammentreffen; und bis ich den finde, werde ich vielleicht die Darstellung dieses Ideals für unmöglich halten.

Waller. Sie sind der Meinung Forsters?

Louise. Aus weniger subtilen Gründen vielleicht. Die Aufgabe ist aber wirklich subtil, der mancherlei Lokalbedingungen wegen, unter denen der Gott Mensch war, oder unter denen wir ihn so denken. Die Ruhe in Carraccis Kopf ist herrlich, aber doch *mit* zu viel Weichheit verbunden. Er hat mehr von dem Jünger, als von dem Meister. Ein hoher einfältiger Beruf liegt in ihm, wie Sie mit Recht sagen, aber es ist der, die weise Lehre zu faßen und wiederum auszustreuen, und an der Brust des Meisters zu ruhn. — Doch wir wollen diesen unendlichen Streit nicht weiter führen. Geben Sie mir Ihre Papiere; ich nehme Alles mit, und kann nun um so eher Feierabend machen.

Waller. Und von dem Raphael wollen Sie schweigen, vor dem ich Sie doch Stunden lang stehen sah?

Louise. Eben deswegen, Lieber, denn der Mund fließt bei mir nicht allemal von dem über, dessen das Herz voll ist. Ich habe mir nicht getraut, etwas darüber aufzuschreiben, und doch ist mir nicht bange darum, daß ich nicht einen treffenden Abdruck davon mit mir hinwegnehmen sollte. Aber wie soll man der Sprache mächtig werden, um das Höchste des Ausdruckes wiederzugeben? Das wirkt so unmittelbar und geht gleich vom Auge in die Seele, man kommt nicht auf Worte dabei, man hat keine nöthig, um zu erkennen was in unzweifelhafter Klarheit

dasteht und gar nicht anders, als es ist, genommen werden kann.

Reinhold. Endlich wird doch einmal die Unzulänglichkeit der Sprache eingestanden.

Waller. Wirkt nicht hier ein wenig die Scheu vor dem *) gefeierten Namen bei Ihnen, daß Sie einige Umstände machen, und sich nicht so getrost mittheilen, wie ein Mensch doch über alles thun darf, wovon er verdient, daß es ihm lieb ist?

Louise. Es kann sein, und ich habe schon gewünscht, überall nicht zu wißen, dieses Bild sei von Raphael, obwohl ich es doch bald hätte errathen müßen. In der Reihe der andern Gemälde habe ich es niemals gesehen, weil es immer unten für die Schüler auf der Staffelei stand: aber wie es sich schon durch die einfache Zusammensetzung der drei großen Figuren unterscheiden müßte für den ersten Blick! In beiden Sälen ist nichts Aehnliches und unter dem Vortrefflichen nichts Verständlicheres, selbst für das ganz unkünstlerische Gemüth. Vieles will doch mit einem geübten Sinne gefaßt sein, der sich in den Sinn des Malers oder der Malerei überhaupt zu versetzen weiß; aber hier trifft eben das Erste und Letzte zusammen.

Reinhold. Das gebe ich Ihnen zu, wo nicht für Raphael überhaupt, doch für dieses Bild von ihm.

Louise. Liegt es nicht darin, daß die Gestalten so einzeln dastehen, jede für sich geltend? Das Auge ruht dazwischen aus, und hat nichts zu sondern, nichts **) willkürlich Angenommenes sich klar zu machen. Und doch sind sie innig verbunden, selbst für den ersten augenblicklichen Eindruck:

---

*) heiligen N. 1798. **) Konvenzionelles sich 1798.

denn, sagt! wer würde sich nicht gern neben diesen Knieenden vor der hohen Jungfrau niederwerfen?

Reinhold. Fahren Sie nur fort, Louise; in der *) Begeisterung vereinigen wir uns gern mit Ihnen, es kann sie doch ein jeder nach seiner Weise haben.

Louise. Eine Göttin kann ich die Maria nicht nennen. Das Kind, **) das sie trägt, ist ein Gott: denn so hat noch niemals ein Kind ausgesehen. Sie hingegen ist nur das Höchste von menschlicher Bildung, und nimmt ihre Verklärung daher, daß sie den Sohn so still, so ohne sichtbare Regung von Entzücken oder Selbstgefühl auf ihren Armen hält, ohne Stolz und ohne Demuth. Es ist auch nichts Aetherisches an ihr, ***) Alles gediegen und körperlich. Sie wandelt nicht unter uns, doch tritt sie schreitend auf die Wolken, und schwebt nicht in der Glorie, in die sich ihre große Gestalt hinzeichnet. Der Kopf ganz gerade aus, †) und eben so die Blicke. Das Oval des Gesichtes ist oben ziemlich breit, die braunen Augen weit aus einander, die Stirn klein, das Haar schlicht gescheitelt, — aber nein! ich kann das nicht einzeln und physiognomisch deuten.

Waller. Sie sollen auch nicht; sagen Sie, was Ihnen einfällt.

Louise. Das scheint mir vortrefflich, daß man sie oben nicht ganz im Freien sieht: der Schleier, der über ihren Kopf geht, und einen Bogen zu ihrer Linken macht, wo er an der Hüfte aufgenommen ist, dient ihr gleichsam zur Blende.

---

*) Andacht 1798. **) was 1798. ***) alles gediegne feste Theile 1798. †) und so 1798.

Reinhold. Der äußere Umriß wird dadurch an dieser Seite sehr einfach; an der andern tritt zwar der Kopf der Jungfrau und daneben des Kindes unmittelbar aus dem weißen Grunde hervor, weiter hinunter aber geht das Gewand längs der ganzen Gestalt mit einem einzigen Schwunge bis auf die Knöchel der Füße.

Louise. Der umgebende Schleier stimmt auch mit der Bescheidenheit der Jungfrau überein. Die Kleidung verbirgt Alles an ihr außer das Haupt, den Hals, die Hände und Füße; aber sie läßt sich von dem herrlichen Körper nicht trennen, der, obgleich bedeckt, sichtbar bleibt, besonders von den Schultern bis zur Mitte des Leibes, wo das rothe Kleid fest anschließt. Dann fängt der blaue Rock oder Mantel unter dem bräunlichen Schleier an, bis, wo er sich an den Füßen aus einander schlägt, und eine fliegende Falte nach der linken Seite wirft, das rothe Gewand wieder zum Vorschein kommt.

Waller. Ich zeichne Ihnen in Gedanken nach, aber wenn ich es nicht selbst gesehen hätte, würde es mir doch schwer werden.

Louise. Laßen Sie nur! Genug, wenn es Sie erinnert. Ich finde es oft erst in der Erinnerung, was denn eigentlich die Wirkung hervorbringt. Sehen Sie, selbst daß die bloßen Füße auf die Wolken treten, und kein Gewand sie versteckt, ist nicht umsonst: man sieht die Gestalt bestimmter und sie erscheint menschlicher.

Waller. Nach *) meinem Gefühl auch majestätischer.

Louise. Ja, eben weil es eine so reine Erscheinung ist, die nicht Menschen mit dem, was nach ihrer Meinung

---

*) meiner Ansicht 1798.

Ehrfurcht *) fordert, ausgeschmückt haben, sondern die in ihrer eigenen Natur dasteht. Denken Sie nun, wie groß sie das Kind auf dem Schleier trägt, so daß es oberhalb frei bleibt und nur die Enden unter ihm zusammen genommen sind. Sie faßt mit der Rechten unter **) dessen rechten Arm, die Linke unterstützt das rechte Bein, das über das andre hinüber geschlagen ist, und an welches die Linke des Kindes greift, nicht spielend, wie Kinder thun, sondern in der Ruhe, welche vollbracht hat. Es sitzt nach vorn gewendet, und scheint nichts zu wollen, aber was es einst wird wollen können, ist unermeßlich, oder vielmehr was es gewollt hat: denn Alles ist bereits geschehen, und es zeigt sich nur auf dem Arm der Mutter der Erde wieder, wie es sie zuerst betrat. Die Formen sind die eines Kindes, der Kopf von breiter Rundung, die Glieder stark und voll, nicht von zarter Gattung, aber Auge und Mund beherrschen die Welt. Der Mund ist besonders ernst, sehr geschweift, beide Enden der Lippen ziehen sich herunter. Dieser fremde Zug an einem Kinde giebt ihm den unbegreiflich hohen Ausdruck, glaube ich. So auch das kurze Haar, das emporstrebend den Kopf umgiebt. Die Augen scheinen zwei unbewegliche Sterne; sie liegen tief, die Stirn ist voll Nachdenken. Und doch kann man nicht sagen, dieser Knabe ist schon ein Mann. Es ist keine Ueberreife, aber Uebermenschlichkeit. Denn so weit sich das Göttliche in kindischer Hülle offenbaren kann, ist es hier geschehn, und ich kann mir den Mann zu diesem Kinde nicht einmal denken.

Waller. Ist das auch einer von Ihren Gründen, warum Sie einen Christuskopf für unmöglich halten?

---

*) auflegt 1798. **) seinen r. 1798.

Louise. Ja ich gestehe Ihnen, ich sehe den Erlöser der Welt am liebsten als Kind. Das Geheimniß der Vermischung beider Naturen scheint mir in dem wunderbaren Geheimniß der Kindheit überhaupt am besten gelöset, die so gränzenlos in ihrem Wesen wie begränzt ist.

Waller. Fast möchte ich Ihrer Meinung werden.

Louise. Nun nehmt einmal die Mutter und das Kind zusammen. Welch ein erhabenes Dasein, und ganz allein durch das bloße Dasein, ohne Prunk und Nebenwerk! Man möchte sagen, auch ohne Beleuchtung: ein geschloßnes Helldunkel ist wenigstens nicht da, keine Magie der Erscheinung.

Reinhold. Es ist aber doch in den kräftigsten Farben, und ganz in Raphaels herrlichster Weise gemalt.

Louise. Dagegen gieng meine Bemerkung eigentlich nicht. Müßte das Bild nicht beinah ohne Kolorit bestehen können? Wirklich ist dieses so, daß ich es nicht anders wünschen mag. Ich liebe das Bräunliche *) daran und den Rost der Zeit. —

Reinhold. Oder den Weihrauchdampf der Mönche zu Piacenza.

Louise. Sei's was es wolle, ich lasse mir selbst die violetten Tinten an dem Kinde gefallen, und möchte an der Jungfrau nichts zarter haben, als es ist. Denn worin bei ihr die wahre Zartheit liegt, das ist die Reinheit und Keuschheit ihrer Züge und ihrer Haltung des Körpers; die blühende Jugend, die gleichsam nur dadurch gereift scheint, daß sie für ewig festgehalten wurde, und dieses bringt eben in der ganz irdischen Hülle noch näher an das Herz.

---

*) desselben u. 1798.

Reinhold. Sie wollen einmal nichts anders haben, als es Raphael gemacht hat, selbst wenn es noch vollkommener sein könnte.

Louise. Ist es nicht genug, wenn etwas so vollkommen ist, daß man es bis zu diesem Grade lieben muß? Wenigstens können Sie mir die Schwachheit gestatten. Aber stören Sie mich nicht. Ich wollte sagen, daß eine solche Gegenwart doch gar nichts als sich selber bedarf, daß die bloße Gestalt hinreicht, um die ganze Seele zu erfüllen. Die mütterliche Liebe ist nicht einmal ausgedrückt, um uns zu gewinnen. Maria hält das Kind nicht liebkosend, das Kind weiß nichts von seiner Mutter. Die Mutter ist da, um es zu tragen, Gott hat es ihr in die Arme gegeben, in diesem heiligen Dienste erscheint sie vor der anbetenden Welt, so groß wie sie ihn im Himmel verwaltet, von wannen sie wieder herabgekommen ist. Sie ist ohne Leidenschaft, und ihr klares Auge heißt auch die Leidenschaft schweigen. Wie ich hinaufgestiegen bin, um ihr nahe in's Anlitz zu schauen, kann ich nicht leugnen, es ist ein sanfter Schauer über mich gekommen, und meine Augen sind naß geworden.

Waller. *) Ihre Bewunderung geht in gläubige Schwärmerei über.

Louise. Wie dann und wann bei den Götterbildern der Alten. Es ist keine Gefahr dabei, wenn Raphael der Hierophant ist. Sagen Sie, Reinhold, ist nicht das ganze Bild wie ein Tempel gebaut? Die beiden Figuren, welche rechts und links knieen, machen mit dem Schwunge der mittleren eine recht architektonische Symmetrie.

---

*) Sie sind in Gefahr katholisch zu werden. Louise. Wie dann und wann heidnisch. Es ist keine Gefahr dabei, wenn Raphael der Priester ist. 1798.

Reinhold. Sie nehmen sich wirklich in einiger Entfernung wie zwei Dreiecke aus, die ein schmales Oval zwischen sich tragen. Sie sind vor der Jungfrau einander so nahe gegenüber, daß ihr Gewand sie eben zu berühren scheint. Die Köpfe stehen ungefähr der Mitte der Hauptgestalt gleich. Die drei Figuren zusammen bilden wieder ein größeres Dreieck, welchem oben ein von beiden Seiten schräg weggezogener grüner Vorhang parallel läuft. Alle diese Verhältnisse werden durch die hart *) von einander abgeschnittnen Farben noch auffallender gemacht. Am härtesten steht das dunkelblaue Gewand der Madonna auf dem ganz weißen Grunde, der nur gegen seine äußere Gränze zu, wo die Engelsköpfe der Glorie kaum sichtbar angedeutet sind, **) bläulich wird; der schwere goldgewirkte Mantel des heiligen Sixtus und der graue Rock der Barbara, mit ihrer übrigen ziemlich bunten Tracht, zeichnen sich doch weniger stark aus. Die beiden Heiligen sinken tiefer in die Wolken, und heben dadurch die Jungfrau; auch der Schatten unter ihren Füßen trägt zu ihrer hohen Leichtigkeit bei.

Louise. Wißen Sie, wie mir überhaupt die zwei knieenden Figuren vorkommen? wie die männliche und weibliche Andacht, und wieder wie die ältere und die jugendliche. Der gute alte Mann zur Rechten der Jungfrau hebt sein Haupt voll Zutrauen zu ihr in die Höhe, während er seine Linke betheuernd auf die Brust legt, und die Rechte zum Bilde herausstreckt, wie um auf etwas zu deuten.

Reinhold. Und diese Hände sind vortrefflich gezeichnet.

Louise. Die junge Heilige, die so innig und anmu-

*) gegen einander 1798. **) bläulicht 1798.

thig die Hände auf der Brust zusammenfaltet, wendet ihr Gesicht mit gesenktem Blick von der Madonna weg, nach ihrer vordern Schulter herum. Sie ist zu schüchtern, um hinaufzuschauen, zu demüthig und auch mehr mit sich selbst beschäftigt. Der Alte ist kühner als Mann und als Greis: wohin sein Sinn steht, dahin blickt sein Auge; auch scheint er für Andre und nicht für sich selbst zu bitten. Das Mädchen flieht in ihr Inneres zurück und betet um das eigne Seelenheil. Sie hat ein sehr liebliches Köpfchen, recht dazu gemacht, fromme Wünsche und liebende Ergebenheit auszudrücken.

Reinhold. Doch ist sie nicht das Vorzüglichste auf dem Bilde.

Louise. Eins muß ja wohl zurückstehen, obwohl ich es nicht gewahr werde und nicht wißen will. Lieber laßen Sie mich von den himmlischen Kindern sprechen, die halb über den unteren Rand des Bildes hervorragen. Seht, das ist nun die kindliche und die englische Andacht. Sie beten nicht, weil Kinder und Engel um nichts zu bitten haben; sie betrachten nur in ihrem wonnevollen unschuldigen Sinn. Der älteste wieder anders, als der jüngere. Er schaut über sich zu der Jungfrau und ihrem Sohne, den einen Finger über den Mund gelegt; ein Strahl von oben fällt in sein süßes trunkenes Auge, man sieht ihn darin funkeln, er empfindet die Herrlichkeit schon, welche der Kleine kindlich anstaunet, der mit seinen runden Wangen auf beiden Aermchen aufliegt.

Waller. Ja, liebe Freundin, es giebt viele Engel, die geistiger noch und geistlicher, und, wenn Sie wollen, weit mehr Engel sind: aber so irdisch und himmlisch zugleich sind mir noch keine vorgekommen.

Louise. Es ist wahr, sie sind Kinder der Erde in bunten Flügelchen. Sie haben einen eigentlichen Charakter, worüber die Söhne des Himmels hinweg sind. Der Größere ist sanfter und männlicher, die Locken liegen ihm auch weicher und ordentlicher an; dem Kleinen sträubt sich das Haar so trotzig um das volle Gesichtchen. Man kann sie nicht ohne Verlangen ansehen, aber dann leitet der älteste mit seinem sinnigen Blick den meinigen doch wieder in die Höhe; heiterer nur, denn alles, was *) kindlich ist, erheitert ja die Seele.

Waller. Und so wäre der Kreißlauf Ihrer Betrachtungen vollbracht, und wenn ich Sie nicht mit einem Vorschlage unterbreche, fangen Sie ihn von Neuem an. Sie sind unvermerkt in einen solchen Strom der Schilderung hineingerathen, daß sie nichts weiter zu thun haben, als das Gesagte zu Hause niederzuschreiben, damit ihre Schwester den Raphael nicht vermisse.

Louise. Wenn es mir nur unter der Feder nicht wieder erkaltet.

Waller. Ich habe für mein Theil darauf gesonnen, ihm auf eine andere Weise beizukommen.

Louise. So? Da ist gewiß etwas von Poesie dabei: mir däucht, Sie spielten vorhin darauf an.

Waller. Das Verhältniß der bildenden Künste zur Poesie hat mich oft beschäftigt. Sie entlehnen Ideen von ihr, um sich über die nähere Wirklichkeit wegzuschwingen, und legen dagegen der umherschweifenden Einbildungskraft bestimmte Erscheinungen unter. Ohne gegenseitigen Einfluß

*) Kind ist, erheitert doch d. 1798.

würden sie alltäglich und knechtisch, und die Poesie zu einem unkörperlichen Phantom werden.

Louise. Was sie bei manchen Dichtern und manchen Lesern schon allzusehr ist.

Waller. Gut! sie soll immer Führerin der bildenden Künste sein, die ihr wieder als Dolmetscherinnen dienen müßen. Nun sind uns aber die Gegenstände, welche der modernen Malerei in ihrem großen Zeitalter und auch nachher angewiesen wurden, so fremd geworden, daß sie selbst der Poesie zu ihrer Dolmetscherin bedarf.

Louise. Allerdings haben die Protestanten im Allgemeinen für *) manche katholische Vorstellungsarten einen etwas prosaischen Gesichtspunkt.

Waller. Der Katholik hat ihn auch, wenn er seine Religion nicht liberal und menschlich behandelt. Wir müßen uns erst bewußt sein, daß wir etwas selbst in uns erschaffen, ehe wir uns erlauben, es durch ein dichterisches Spiel zu veredeln. Ein schöner Gottesdienst kann nie Aberglaube sein: aber die priesterliche Zaubermacht wird dadurch am stärksten bewährt, daß sie den Menschen das Häßliche, Lächerliche, Armselige in Heiliges verwandelt.

Louise. Es wäre also schon Liberalität von den Päbsten und andern kirchlichen Häuptern gewesen, wenn sie die Talente großer Künste **) zur Auszierung der Tempel aufboten?

Waller. Unstreitig; sie war aber durch den allgemeinen Pomp des ***) Ceremoniendienstes viel früher vorbe-

---

*) den katholischen Glauben einen sehr pros. 1798.

) zum Dienste der Religion aufb. 1798. *) religiösen Luxus v. 1798.

reitet. Auf jeden Fall verdanken wir ihr einige von den eigenthümlichsten Schöpfungen der modernen Kunst. Ich habe es oft beklagen hören, daß die großen Maler immerfort Madonnen, heilige Familien, Apostel, Heilige, Himmelfahrten und so weiter gemalt. Nach meinem Bedünken ist es vielmehr ein unschätzbarer Vortheil, einen bestimmten mythischen Kreiß zu haben, wo die Gegenstände schon bekannt und von lange her malerisch organisiert sind, und die Aufmerksamkeit sich daher um so ungetheilter auf die Behandlung richten kann.

Reinhold. Indessen sehen wir, daß die heutigen Künstler Himmel und Erde bewegen, um aus dieser Beschränkung herauszukommen. Sie versteigen sich in die klassische Mythologie und Geschichte, oder plagen sich mit Allegorie, oder, wenn sie recht nordische Naturen sind, laßen gar die Geister Ossians im Nebel erscheinen.

Waller. Das erste thaten die Meister der schönsten Periode auch zuweilen zur Abwechselung; doch blieb die Religion mit ihren Geschichten immer ihre Hauptbeschäftigung, so wie sie ihnen fast ausschließend Beschäftigung gab. Man hat es noch nicht erlebt, daß die große Geschichtsmalerei in einem protestantischen Lande recht geblüht hätte.

Reinhold. Der politische Enthusiasmus müßte ihr dann irgendwo ein neues weites Feld und eine ruhmvolle öffentliche Bestimmung öffnen.

Waller. Sie würden freilich dadurch aus der Verlegenheit gezogen, meistens für ein gelehrteres Privatinteresse zu arbeiten, welches niemals popular werden kann. Allein *) das Nationalgefühl und die stolze Erinnerung an voll-

*) der Republikanismus wird nie 1798.

brachte große Thaten werden nie etwas Uebermenschliches erſinnen. Wenn der Künſtler auf dieſes alſo nicht ganz Verzicht thun will, ſo iſt er auf die Alternative reduciert, die Ideale einer ausgeſtorbenen Götterwelt zu wiederholen, oder den göttlichen und heiligen Perſonen eines noch beſtehenden und wirkenden Glaubens fortbildend zu huldigen. *) Ich habe dieſen Glauben, und die daran geknüpften Ueberlieferungen und Sagen als ſchöne freie Dichtung zu nehmen verſucht, und mir nicht gerade einzelne Gemälde, aber hergebrachte Gegenſtände dazu gewählt. Die Poeſie beweiſet auf dieſem Wege der Malerei ihre Dankbarkeit, und es würde ſie ſelbſt vielleicht nicht gereuen, wenn ſie darauf fortgienge.

Louiſe. Sehen Sie, Reinhold? Die Verwandlung von Gemälden in Gedichte, wovon ich ſagte. Laßen Sie uns doch hören, Waller.

Waller.

Der engliſche Gruß.

Die Jungfrau ruht, nur Demuth ihr Geſchmeide,
Im Abendſchatten an der Hütte Thor.
Sie weiß nicht, daß ſie Gott zur Braut erkor,
Doch ſtilles Sehnen iſt ihr Seelenweide.
Da ſieh! ein Jüngling tritt im lichten Kleide,
Den Palmenzweig in ſeiner Hand, hervor.
Voll ſüßen Schauers bebet ſie empor;
Denn ſeine Stirn iſt Morgenroth der Freude.
Gegrüßt, Maria! tönt ſein holder Mund,
Und thut das wundervolle Heil ihr kund,
Wie Kraft von oben her ſie ſoll umwallen.

---

*) Reinhold. Eines noch beſtehenden! Aber wie lange? Waller. Als ſchöne freye Dichtung verdient er eine unvergängliche Dauer. Ich habe ihn als ſolchen zu nehmen verſucht 1798.

Und sie, die Arm' auf ihre Brust gelegt,
Wo sich's geheim und innig liebend regt,
Spricht: Mir geschehe nach des Herrn Gefallen!

Christi Geburt.

'Mein süßes Kindlein, wüßt' ich dein zu pflegen!
Ich bin noch matt, doch ruh' am Busen warm;
Die Nacht ist dunkel, klein die Hütt' und arm:
Sie mußten dich in diese Krippe legen.'
So sprach Maria; draußen rief's dagegen:
'Laßt uns hinein, wir wollen keinen Harm!
Uns wies hieher der Engel froher Schwarm,
Verkündigend den neugebornen Segen.'
Das Dach empfängt sie, und ein göttlich Licht,
Wie um ihn her die frommen Hirten treten,
Entstrahlt des kleinen Heilands Angesicht.
Sie stehn, sie schaun, sie jubeln, preisen, beten;
Der Jungfrau mütterliche Seel' erfüllt
Sich mit dem Gotte, den ihr Schooß enthüllt.

Die heiligen drei Könige.

Aus fernen Landen kommen wir gezogen;
Nach Weisheit strebten wir seit langen Jahren,
Doch wandern wir in unsern Silberhaaren;
Ein schöner Stern ist vor uns her geflogen.
Nun steht er winkend still am Himmelsbogen:
Den Fürsten Juda's muß dieß Haus bewahren.
Was hast du, kleines Bethlehem, erfahren?
Dir ist der Herr vor allen hoch gewogen.
Holdselig Kind, laß auf den Knien dich grüßen!
Womit die Sonne unsre Heimat segnet,
Das bringen wir, obschon geringe Gaben.
Gold, Weihrauch, Myrrhen liegen dir zu Füßen;
Die Weisheit ist uns sichtbarlich begegnet,
Willst du uns nur mit einem Blicke laben.

Die heilige Familie.

Den Schöpfer, der die Erde neu gestaltet,
Gebenedeite! hast du ihr gegeben.
Du darfst dein Aug' als Anvermählte heben
Zum Vater aller, der im Himmel waltet.
Ein guter Greis, deß Treue nie veraltet,
Steht euer Pfleger väterlich daneben.
In deinem Sohne glüht ein heilig Leben,
Das spielend sich auf deinem Schooß entfaltet.
Mehr Lieb', als Kinder zu einander tragen,
Spricht des Genoßen feurige Geberde,
Dem Jesus zarte Händ' entgegen breitet.
Der braungelockte Knabe scheint zu fragen:
Was thu' ich, daß ich deiner würdig werde?
Gern sterb' ich, wenn ich dir den Weg bereitet.

Johannes in der Wüste.

Ein starker Jüngling, kühn zur That und schnell,
Entreißt Johannes sich bewohnten Stätten.
Er liebt, in öde Klüfte sich zu betten,
Die Hüften gürtet ihm ein rauhes Fell.
Einfältig wird sein Sinn, sein Auge hell;
Nichts Niedres kann ihn an die Erde ketten;
Und sein Geschlecht vom Untergang zu retten,
Sucht er in sich der Gottheit Lebensquell.
Er sitzt am Felsen, dessen Born ihn tränket,
Da steigt vor seiner Seel' empor ein Bild,
Das er mit sel'gem Staunen überdenket.
Es ist des Menschen Sohn, so groß als mild.
Der ernste Seher hält sein Haupt gesenket:
Ach, gegen dich, wie bin ich streng' und wild!

MATER DOLOROSA.

Der Blutaltar, für Gottes Lamm bereitet,
Hat sein geweihtes Opfer schon empfangen;
Und reuevolle Brüder zu umfangen,
Hält Christ am Kreuz die Arme ausgebreitet.

Er sieht voll Huld, die ihn hinaus begleitet,
Der Treuen Schaar in namenlosem Bangen:
Sie schaun auf ihn mit schmerzlichem Verlangen,
Was noch sein Wink für Tröstung ihnen deutet.
Der Mutter Antlitz blaßt in Todesschauer,
Die thränenlosen Augen sind verglommen,
Ihr stummer Mund vermag nicht mehr zu flehen.
Kein sterblich Weib erfuhr so tiefe Trauer,
Das prophezeit' ihr einst das Wort des Frommen:
Es wird ein Schwert durch deine Seele gehen.

Die Himmelfahrt der Jungfrau.

'Wie ist mir? Wonne blitzt von Gottes Throne,
Und hat mit süßen Banden mich umschlungen.
Mein Sehnen ist die Himmel durchgedrungen:
Ich seh' den Vater bei dem theuren Sohne.
Hinan! hinan! auf daß ich bei euch wohne,
Vom Zug der Liebe leicht emporgeschwungen!
Ihr Heil'gen, die ihr treu mit mir gerungen,
Glaubt, liebet, hofft und einst empfaht die Krone.'
Und wie sie so auf Wolk' und Duft entschwindet,
Umlächeln sie des Himmels jüngste Söhne;
Schon weichen unter ihrem Fuß die Sonnen.
Im Lichte wird ein neues Licht entzündet,
So strahlt die Braut, verklärt in reiner Schöne,
Und ruht nun liebend an der Liebe Bronnen.

Die Mutter Gottes in der Herrlichkeit.

Dir neigen Engel sich in tiefer Feier,
Und Heil'ge beten, wo dein Fußtritt wallt:
Glorreiche Himmelskönigin! dir hallt,
Die Gott besaitet hat, der Sphären Leier.
Dein Geist blickt sichtbar göttlich durch den Schleier
Der unverwelklich blühenden Gestalt;
Du trägst ein Kind voll hehrer Allgewalt,
Des Todes Sieger und der Welt Befreier.

O Jungfrau! Tochter des, den du gehegt!
Dein Schooß ward zu dem Heiligthum erwählet,
Wo selbst ihr Bild die Gottheit ausgeprägt.
Dein Leben hat das Leben neu beseelet.
Die ew'ge Liebe, die das Weltall trägt,
Ist unauflöslich uns durch dich vermählet.

Louise. Ach, da haben wir endlich unsern Raphael!

Reinhold. Und ich müßte mich sehr irren, wenn Sie nicht bei dem vorletzten Sonett an die Himmelfahrt der Jungfrau von Guido Reni zu Düsseldorf, und bei Johannes dem Täufer an den ebenfalls dort befindlichen gedacht hätten, der bald dem Andrea del Sarto, bald dem Raphael zugeschrieben wird.

Louise. Und bei der Geburt Christi hatten Sie gewiß Correggios Nacht vor Augen. Aber wie konnten Sie in dieser poetischen Galerie die holde Magdalena auslaßen?

Waller. Ich habe sie nicht vergeßen, allein ich wollte sie nicht geradezu in jene heilige Reihe stellen. Bemerkten Sie doch selbst vorher, daß man über diesen Gegenstand so leicht frivol wird.

In unbewahrter Jugend frischer Blüthe
Riß Magdalena ihre Schönheit hin;
Den edlen Geist berückt' ein weicher Sinn,
Daß sie in ungeweihten Flammen glühte.
Sie hört den Heiland, und die ernste Güte,
Die aus ihm spricht, wird ihres Heils Beginn.
Zu seinen Füßen sinkt die Sünderin,
Mit tief zerrißnem schmachtendem Gemüthe.
Entblößt vom Schmucke liebt sie nun, allein,
Den Arm gelehnt an blaß geweinte Wangen,
Betrachtungen der Buße nachzuhangen.
Ja, fromme Huldin! flieh in Wüstenei'n
Verbirg der Welt den Anblick deiner Schmerzen:
Denn sonst bethört noch deine Reu' die Herzen.

Louise. Bis zur letzten Zeile haben Sie sich strenge gehalten; und wer weiß, wenn das Sonett nicht einen Schluß hätte haben müßen, Sie wären ohne alle Weltlichkeit durchgeschlüpft. *) — Müßte sich nicht viel dergleichen und von größerem Umfange zur Verherrlichung der heiligen Geschichte und der Legenden dichten laßen?

Waller. Wer soll es thun? In Deutschland **) wohnen der Katholicismus und die Poesie eben nicht unter Einem Dache beisammen. Protestantische Dichter haben sich zwar in England und Deutschland zum Theil mit ausgezeichnetem Geiste an Gegenstände ihres Glaubens gewagt; allein nach der Natur der Sache ***) konnte es selbst einem Milton, einem Klopstock damit nicht recht gelingen. Durch die Reformation wurde das erneute Christenthum von seiner †) Vorzeit abgeschieden, und eine mythische Welt hinter ihm vernichtet. Auf gewisse Weise wiederholte sich was bei Verdrängung des Heidenthums durch das ursprüngliche Christenthum geschehen war. ††) Wie den ersten Christen die schönsten Werke der griechischen Kunst als Werkzeuge des Aberglaubens ein Gräuel waren, so verbannten die strenge-

---

*) Was aber die übrigen Stücke betrifft, warnen Sie nur wieder vor dem Katholischwerden! Sie sind nicht nur ein Katholik, sondern ein Proselytenmacher. Waller. Gut, das bewiese ja, daß ich jenes recht wäre. Louise. Müßte u. s. w. 1798.

) wohnt 1798. *) kann es damit nicht recht gelingen 1798. †) ehrwürdigen V. 1798.

††) Und der alten Götter bunt Gewimmel
Hat sogleich das stille Haus geleert,
Unsichtbar wird einer nur im Himmel,
Und ein Heiland wird am Kreuz verehrt.
(Schiller.)

Erst nach einem langen Zeitr. 1798.

ren Reformatoren alle bildlichen Darstellungen aus den Kirchen: sie hatten die Ausartung des Bilderdienstes in Idololatrie bekämpft, und wollten jedem Rückfalle vorbeugen. Erst nach einem langen Zeitraume konnten protestantische Dichter aufstehen; nun fanden sie sich von aller volksmäßigen Sage verlaßen, und griffen nach wunderbaren Dichtungen in die nüchterne Luft. Bei der Verschmähung der Sinnlichkeit, welche im Geiste ihres Systems liegt, mußten sie dabei fast unvermeidlich in's *) Ueberschwengliche verfallen, und die wahre kindliche Mystik überfliegen.

Louise. Was machen Sie da, Reinhold? Sie haben gewiß einmal wieder eine von ihren Abwesenheiten.

Reinhold. Ich habe nur ein Paar Ideen flüchtig skizziert, die mir bei den Gedichten einfielen. Hier ist eine Verkündigung Mariä für Sie, und da ein heiliger Johannes für Waller. Sie werden sich das schon zueignen.

Louise. Wie so?

Waller. Nun, das begreift sich: symbolisch **). Das Vorgefühl der Mütterlichkeit ist gewiß für jedes zarte weibliche Herz ein verkündigender Engel.

Louise. Und ein junger Dichter und Schwärmer, der sich weder in den Wißenschaften, noch bürgerlichen Verhältnissen einzunften laßen will, bleibt immer die Stimme eines Predigers in der Wüste.

Waller. Daß Sie sich nur nicht zu eifrig dem Dienst der Antike widmen, Reinhold, und mir ja ***) die katholischen Ueberlieferungen recht in Ehren halten. Als Maler haben

*) Transzendente 1798. **) Wenn Sie einmal Mutter werden sollten — das Vorgefühl eines so schönen Geheimnisses ist gew. 1798. ***) den katholischen Glauben recht 1798.

Sie mehr Ursache damit zufrieden zu sein, wie mit der griechischen Mythologie.

Reinhold. Das wäre!

Waller. In dieser hat Ihre Kunst durchaus keinen Schutzgott.

Louise. Das ist wahr: keine einzige Muse malt, und so viele musicieren.

Waller. Sie müßen wohl, wenn die Musik von ihnen den Namen führen soll. Apollo ist für die Dichter, *) der hinkende Vulkan für die mechanischen Künste, Minerva für die weiblichen Arbeiten; die bildenden Künste gehen immer leer aus.

Reinhold. Dieß kommt wohl daher, daß sie viel später aufblühten, als Poesie und Musik, da schon alle Götter vertheilt waren.

Waller. Auch solche Heroen haben sie nicht, wie Orpheus, Linus, Amphion und andere. Der einzige, den man nennen kann, ist Dädalus, und dieser gilt nur für die Bildner, nicht für die Maler. Welch einen würdigen Schutzheiligen haben sie dagegen an dem Evangelisten Lucas!

Reinhold. Und auch das ist nicht wenig werth, daß wir wißen, er hat die Bildnisse der Jungfrau, Christi und der Apostel nach dem Leben genommen, und der Nachwelt überliefert.

Waller. Es deutet die Richtung der neueren Kunst auf individuellen menschlichen Charakter so schön an. Niemanden konnte es einfallen, daß der olympische Jupiter dem Phidias geseßen habe.

Louise. Aber Homer sah ihn doch gewiß von der

---

*) Vulkan für 1798.

ionischen Küste herüber auf dem wolkigen Gipfel des Olymp sitzen.

Waller. Damit ich das Geschenk Ihrer Skizze mit etwas erwiedre, lieber Freund, hören Sie meine Legende von Ihrem Schutzpatron*).

Reinhold. Tausend Dank! Und die erste Madonna, die mir gelingt, soll dem heiligen Lucas und dem heiligen Raphael gemeinschaftlich geweihet sein.

---

*) 1798. 1828 folgt das in den Gedichten Bd. I. S. 215. ..219 befindliche Gedicht 'Der heilige Lucas'.

II.

Ueber Zeichnungen zu Gedichten
und
John Flaxmans Umriße.
1799.

Nichts ist gewöhnlicher unter uns, als Kupferblätter und Blättchen zu Gedichten, besonders zu Schauspielen und Romanen, theils zu den Ausgaben derselben, theils zu Taschenbüchern in den kleinsten Formaten. In solchen embryonischen Geburten erschöpft sich die Kunst und bringt selten etwas Reiferes und Ausgewachsenes hervor. Dieser Geschmack ist wohl schwerlich irgendwo so herrschend geworden, und hat sich zu einer Art von System so ausgebildet, als in Deutschland. Den Italiänern liegt ein größerer Maaßstab für Kunstwerke zu nahe, als daß das Zwerghafte und Kleinliche viel Eingang bei ihnen finden könnte. Die Engländer haben die Verzierungen mit Kupfern, wie überhaupt den typographischen Luxus, mehr in's Große getrieben, und bestechen wenigstens durch mechanische Sauberkeit und Eleganz das Auge.

Aber wer wird unsern Kupferblättchen eine so verwerfliche Absicht Schuld geben, schnöde wie sie meistens hinge-

kratzt sind? Dann die ungünstige Oktavform. Skizzen darin zu machen, wäre ein gutes Studium zu solchen Altarblättern, wo der Maler wenig Breite hat, und in eine unverhältnißmäßige Höhe gehen muß. Und endlich: was stellen sie gewöhnlich zur Schau? Figuren und Scenen, die einem gebildeten Menschen in der Wirklichkeit sehr gleichgültig sein müßten, oder denen er gern aus dem Wege gienge, wenn es wegen ihrer unendlichen Alltäglichkeit nur möglich wäre. In der That, es wird darauf gerechnet, daß bei weitem die Meisten, für welche diese Arbeiten bestimmt sind, in ihrem Leben kein ordentliches Kunstwerk gesehen haben: denn wiewohl manche Stadt Deutschlands herrliche Schätze der Kunst verwahrt, so reisen die Deutschen doch selbst in ihrem Vaterlande zu wenig, um diese Gelegenheit zu benutzen. Wie müßte Einem zu Muthe werden, der in seiner demüthigen Abgeschiedenheit jenes Gekritzel in den Almanachen immer für die edle Zeichen- und Maler-Kunst gehalten hätte, *) und nun auf einmal in eine Galerie, oder auch nur in ein Zimmer voll großer und schöner Kupferstiche träte! — Aber soll nicht Kunstsinn und Kunstliebe einstweilen durch kleine Reize angeregt werden? — Der dürftige Bücherzierrath ist dazu ungefähr eben so tauglich, als Heiligenbilder, aus Marcipan gebacken, die Kinder zur **) Frömmigkeit vorzubereiten.

Das ist die eine Seite der Sache. ***) Wenn man aber bedenkt, an was für Bücher und Dichtungen (†)wofern sie so heißen können) die Zeichner der Kupferstiche größtentheils gebunden sind, so wird man sie nicht nur entschuldigen,

---

*) und auf 1799. **) Religiosität 1799. ***) Sache; aber wenn man 1799. †) wenn 1799.

sondern finden, daß sie die traurigsten Aufgaben oft mit ungemeiner Geschicklichkeit ausgeführt haben. Menschenkenntniß, Psychologie und Moral waren die herrschenden und anerkannten *) Principien, besonders des Romans. Neuerdings hat es verlauten wollen, die Poesie wäre eine schöne Kunst, und die Romane gehörten so zu sagen mit zur Poesie. Da sind nun manche Beurtheiler in Verlegenheit, die jene alte Losung des Lobspruches nur noch in den Bart hinzumurmeln wagen, und doch schlechterdings nicht wißen, was an einem Roman zu loben sein kann, wenn es nicht die Menschenkenntniß, die Psychologie und die Moral ist. Auch giebt es noch viele edle Gemüther, die den unnützen Genuß des Schönen und Geistreichen entweder für sündlich halten, oder gar keinen Begriff davon haben. Was blieb also den Zeichnern übrig, als mit den Schriftstellern in ihrer eignen Gattung zu wetteifern? Und welche Wunder von Psychologie haben sie in den engsten Raum zusammengedrängt! Einem zollhohen Figürchen konnte man seine ganze Erziehung ansehen, alles was es im Leben gethan und gelitten hatte. Hier konnte man recht eigentlich sagen, daß die geheimsten Triebfedern der menschlichen Seele auf der Breite eines Haares schweben. Zweifelt noch jemand, daß die Tugend glücklich, das Laster aber höchst elend macht? Man hält ihm ein Taschenbuch entgegen, worin der Kupferstecher die irdische Laufbahn beider in einer Folge von Blättchen verzeichnet hat. Nach Art der **) poetischen Gerechtigkeit wurde eine schreckliche Grabstichel-Gerechtigkeit gehandhabt. Wir haben Kupferstiche zur Clarissa erhalten, wo die alte Kupplerin auf dem Todbette wirklich schon in ein Meerungeheuer ver-

*) Prinzipe 1799. **) poetischen wurde 1799.

wandelt scheint. Bloß die Höllenfahrt fehlt noch. Mit Unrecht: denn von allen Argumenten gegen das Laster bleibt das von den höllischen Flammen immer das entscheidendste.

Freilich haben unsre Zeichner bei dieser unkünstlerischen *) Richtung eine frühere, ausländische, und also um so ansehnlichere Autorität für sich: ich meine Hogarth. Die ausschweifende Schätzung dieses berühmten Mannes in seinem Vaterlande darf uns nicht über den wahren Werth seiner Werke verblenden. **) Die englische Nation hat so wenig große einheimische Talente in den zeichnenden Künsten aufzuweisen, daß sie auf die wenigen natürlich einen desto stärkeren Nachdruck legt. Sein künstlerisches Unvermögen, seine Blindheit für das Höchste unter dem Sichtbaren, ***) das Schöne, hat Hogarth selbst durch seine angebliche Zergliederung †) der Schönheit unwiderleglich dargethan. Man könnte übrigens zugeben, er sei ein ausgezeichneter Kopf gewesen, und ihn doch für einen herzlich schlechten Maler halten. Der geistvolle Walpole, der, bei aller Vorliebe für Hogarth, sehr wohl einsah, wo es ihm fehlt, scheint ihm noch zu viel zuzugestehen, wenn er ihn mehr für einen Komödienschreiber mit dem Pinsel, als für einen Maler angesehen wißen will. Komödien sollten lustig sein. In Hogarths Bildern ist Alles häßlich und unpoetisch, oft die ekelhafteste Anatomie moralischer Verwesung. Keine leichte Jovialität, nichts von jener absoluten Willkür, die den darstellenden

*) Tendenz 1799.

**) In England bewundert man mit Guineen, und wenn nun einen wohlmeinenden Reichen die baare Bewunderung in der Tasche brennt, so ist es nicht zu verwundern, daß er sie rechts und links ohne Urtheil ausstreut. Ueberdieß hat die englische 1799.

***) die Schönheit 1799. †) derselben 1799.

Geist über die Unsittlichkeit und Niedrigkeit des Dargestellten in eine reinere Region erhebt, und die scherzende Frechheit der alten Komödie so *) großartig macht. **) Man erklärt uns mühsam alle Absichten und Anspielungen, man weist uns mit Fingern darauf hin, damit wir es auch ja merken, was hier zu bewundern ist. Ich für mein Theil, wenn ich Witz besäße, und zwar solchen, der nicht erst durch einen Vorsatz herausgedrückt zu werden braucht, sondern eine überströmende Ader, die sich in gleichsam elektrischen Schlägen ihrer Fülle entledigt, so wollte ich ihn schon beßer anwenden, als zu einem weitläuftigen Kommentar über die schwer-

*) erhaben 1799.

**) Obiges Urtheil über Hogarth hatte ich nach sorgfältiger und wiederholter Betrachtung der Kupferstiche gefällt. Außerhalb England wird vielleicht kein einziges Originalbild dieses Malers aufbewahrt. Seitdem hatte ich Gelegenheit, davon eine so große Menge zu sehen, als man selten beisammen sieht, weil die einzelnen Stücke in Privat-Sammlungen, zum Theil auf Landsitzen zerstreut sind. Im Frühling des Jahres 1814 hatten sich die Liebhaber und Besitzer vereinigt, ihre Bilder auf einige Zeit herzuleihen, solchergestalt eine hogarthische Galerie zu bilden, und dem Londoner Publikum den Zutritt zu dieser Ausstellung zu öffnen. Ich gerieth in Erstaunen. So gar schlecht hatte ich mir die Farbengebung doch nicht vorgestellt. Die Farben sind buntscheckig und dabei kraftlos; Alles ist flach und ohne Rundung. Bei dieser Bewandtniß der Sache wird den Malereien Hogarths durch die Uebertragung in einen Kupferstich eigentlich geschmeichelt. Um den berühmten Maler, dessen Bilder in England, so zu sagen, mit Gold aufgewogen werden, ja nicht Unrecht zu thun, muß ich von dem allgemeinen Urtheil über den Geist seiner Kompositionen einige wenige Blätter ausnehmen, z. B. die herumziehenden Komödianten in einer Scheune, den Musiker in Verzweiflung, in welchen wirklich ausnahmsweise komische Laune sich kund giebt. Anm. z. n. Abdruck. 1828.

fällige satirische Prosa des *) englischen Malers. Doch das Kommentieren haben die Deutschen nun einmal in der Art, selbst die witzigen. **)

---

*) engländischen 1799.

**) Hier möge Platz finden, was ich kurz darauf über Lichtenbergs Erklärung der hogarthischen Kupferstiche sagte.

'Seit in dem vorhergehenden Aufsatze die den Hogarth betreffende Stelle geschrieben ward, hat Deutschland an dem Erklärer seiner Bilder einen der sinnreichsten Schriftsteller verloren. Er hatte gerade eine schalkhafte Note mitten durchgeschnitten, als die Parce seinen Lebensfaden entzwei schnitt, und man kann gewiß nicht sagen, daß er seinen Witz und seine liebenswürdige Laune überlebt habe. Die fünfte Lieferung der Kupferstiche zeigt noch deutlicher, als die vorhergehenden, die platte Tendenz der hogarthischen Gattung; der erst seit Lichtenbergs Tode erschienene Text dazu zeigt dagegen um so ausgezeichneter die Feinheit, womit er sie liberalisiert, die Bereitwilligkeit aus eigenen Mitteln zuzubüßen, wo ihn sein Kommittent im Stiche läßt, die Kunst der Wendungen und Uebergänge, um seine Anmerkungen zu einem beziehungsvollen und reichen Ganzen zu erweitern. Freilich können unter solchen Umständen seine Einfälle nicht immer das Ansehen freiwilliger und augenblicklicher Entstehung haben, sie gerathen zuweilen in's Spitzfindige, Weithergeholte und Verworrene. Ueberhaupt hat Lichtenberg dem Hogarth so viel geliehen, daß man bei einem Urtheil über diesen wohl auf seiner Hut sein muß, die Grundfäden von dem feineren Einschlage des Auslegers zu unterscheiden. Wer die Fortsetzung des unvollendeten Werkes unternehmen wollte, müßte sich selbst sogleich für einen witzigen Kopf erklären: eine Maßregel, die wenn man sie nicht recht durchzusetzen weiß, dazu führt, von andern für das gerade Gegentheil erklärt zu werden; welches allerlei unangenehme Namen trägt. Hier gilt es, den Wein selbst anzapfen, nicht bloß wie ein Böttiger das leere Faß vor sich hinrollen, worin so oft die angeblich litterarische Thätigkeit besteht.' —

Das Letzte bezieht sich auf eine angekündigte Fortsetzung von anderer Hand. Man gab mir damals Schuld, ich hätte durch einen

Hogarth wurde Vorbild und zum Theil Quelle für die unzähligen Karikaturenzeichner, die sich vor dem Fehler der moralischen Zwecke ziemlich zu hüten wißen. Da sie für die Volksbelustigung arbeiten, so bemühen sie sich bestens, komisch zu sein, und wenn das Behagen an eigner Laune dazu hinreichte, wären sie es auch gewiß. Leider sind aber ihre Ausgeburten großentheils plumpe Einfälle, mit plumper Hand ausgeführt: man muß eben den Ergötzlichkeiten des Geistes nur zur Erleichterung der Verdauung obliegen, um sie witzig zu finden. In Frankreich erzeugte zu Anfange der Revolution die damals noch herrschende Anglomanie ebenfalls Karikaturen; ich erinnere mich einiger, die von Seiten des Einfalls leicht die meisten englischen aufwiegen mochten. *)

Bei den Zeichnungen zu Dichtern sind die Engländer in den neuesten Zeiten aus der hogarthischen psychologischen Gattung in das entgegengesetzte Aeußerste gegangen. Flache Manier ist überhaupt das Wesen ihrer **) modischen Kunst, und Effekt ihr Ziel. Weit entfernt, die Züge zu einem individuellen Charakter hundert Originalen in der Natur abzulauschen, haben viele englische Maler im Sinne und in

---

leichten Scherz die ganze Unternehmung vereitelt. Das wäre doch eine Wirkung gewesen! Anm. z. n. Abdruck. 1828.

*) 1799 folgt: Ich bin nicht unterrichtet, wie weit dieses Feld der politischen Betriebsamkeit seitdem angebaut worden, oder ob die große Republik auch von dieser Seite noch nicht liberal genug ist, um sich selbst zum Besten zu haben. Fast sollte man das Letzte glauben, da ein Journal, das uns mit feuerfarbner Unparteilichkeit berichtet, was in den beiden Hauptstädten Europas vorgeht (mitunter auch, was dort geklatscht wird), meistens nur londonsche Karikaturen auf deutschen Boden verpflanzt und à la Hogarth kommentiert.

**) modigen 1799.

der Hand nur ein einziges Gesicht, das bloß nach Maßgabe des Alters und Geschlechts ein wenig modificiert wird, oder auch wenn ein Tyrann vorkommt, der die Augenbrauen stark herunterziehen muß. Wie man versichert, ist die theatralische Darstellung Shakspeares in England jetzt sehr manieriert: aber die Kupferstich-Galerie zum Shakspeare überagiert wirklich den Akteur. Es giebt auch deutsche Sachen in diesem Geschmack. Andern, z. B. den Scenen aus dem Doolin von Kininger und John, thäte man Unrecht, sie anders als mit den beßeren englischen *) Kunstarbeiten zu vergleichen.

Im Ganzen bleibt es aber bei der einmal genommenen Wendung, und ich habe die gegründete Klage führen hören, die Gedichte würden durch begleitende Kupferstiche prosaisch; eine Gefahr, wovor freilich die sogenannten beliebten Romane gesichert sind. Aber wie mißglückt es meistens, wenn einmal die Reihe, Scenen in die Taschenbücher zu liefern, auch solche Dichtungen trifft, die nicht bloß den zärtlichen Herzen gelten! Was soll man dazu sagen, wenn Chodowiecky in Hermann und Dorothea nichts als Ochsenköpfe und aufgeworfene Nasen sieht? Die Grazien einer gewissen Philine auf dem Sopha scheinen mir an einem ganz andern Ort zu Hause zu sein, als im Wilhelm Meister; nur daß man selbst in den Winkeln einer verfeinerten großen Stadt noch mehr äußere Anständigkeit finden dürfte. **)

Auch was die Wahl der Scenen betrifft, sieht man in diesem Fache ganz eingelernte Zeichner nicht selten im Blinden

---

*) Produkten 1799,

**) 1799 folgt: Allein ich gestehe gern, darüber nicht kompetent zu sein; man sollte den Prediger Jenisch befragen, der, wie bekannt, ein eignes Buch über Philinens Philinität geschrieben hat, ob er sie hier getroffen findet.

tappen. Einige glauben nicht fehl treffen zu können, wenn sie nur eine edle Handlung wählen. Schon Hagedorn, der sonst im Praktischen so einsichtsvoll ist, giebt diesen Rath, und sucht mit solchen sentimentalen Grundsätzen dem derben aber wahrhaft künstlerischen Realismus der niederländischen Maler zu begegnen, die sich bei dem Gewühl eines Jahrmarktes, einer Bauernhochzeit, oder eines Strandes, wo Waaren abgeladen werden, um alle großmüthigen Aufopferungen in der Welt nichts kümmern. Und mit Recht! Denn wenn sich eine edle Handlung malen ließe, so wäre es eben keine edle Handlung. Die Schwierigkeit, das Eigenthümliche des Gedichtes darzustellen, verleitet andre Male dazu, etwas ganz Unbedeutendes herauszugreifen. In einem Taschenbuchsblättchen zu Voßens Luise läuft sie am Arme ihres Bräutigams, um den Kahn zu erreichen, woraus ihnen der Vater zuruft: 'Ehrbar, Kinder, und sacht!' Allerdings die laufende Atalanta mit dem Hippomenes wäre ein schöner Gegenstand für den Maler: warum nicht auch Luise Blum mit dem *) Kandidaten Walter? Den kleinen Grafen kann man sich als Amor hinterdrein stolpernd denken.

Eigen ist es, daß die Kupferstich-Liebhaberei sich so besonders auf den Roman gerichtet hat. Und nicht bloß unter uns: auch auf englischen Blättern sieht man Lotte im Werther Butterbrot schneiden. Bei keiner Dichtart ist doch die Sache so bedenklich, als gerade bei dieser. Daß sie gewöhnlich das Kostum des Tages fordert, (ein Umstand, wegen dessen der Dichter sich auch vor allzu bestimmter Angabe der Kleidungen zu hüten hat, und nur das erwähnen darf, was in der Mode ewig und allgemein gültig ist, wie

*) Kandidat 1799.

blaßrothe Schleifen, weiße Negligé's, Strohhüte und dergleichen;) und daß die so bald veralteten Trachten hernach eine Störung verursachen, ist noch das Geringste. Ein Roman könnte vortrefflich sein, und keinen einzigen tauglichen Moment für die malerische Darstellung enthalten. Es würde hingegen keine sonderliche Tiefe verrathen, wenn sich Alles darin sichtbar machen ließe. Gerade das Bedeutendste kann oft in der äußeren Erscheinung am wenigsten mit Evidenz hervortreten. Der Roman ist bestimmt, die zarteren Geheimnisse des Lebens, die nie vollständig ausgesprochen werden können, in reizenden Sinnbildern errathen zu laßen. Die Poesie schmiegt sich hier vertraulich an die Wirklichkeit an, und haucht ihr eine höhere Seele ein. Es ist nicht mehr die bloße Wirklichkeit, aber sie soll es noch scheinen. Es giebt keine Brücke, die den bildenden Künstler aus seinem Gebiet in den Mittelpunkt einer solchen Dichtung hinüberführen könnte, und so sollte er sich auch für zu gut halten, *) an ihren äußersten Gränzen herumzuschleichen.

Wo der Dichter dem Zeichner eigentlich die Hand bietet, wo bestimmter Umriß und Gruppierung für die Phantasie ist, wo sich schöne kräftige Gestalten, nicht von zweifelhafter oder verwickelter Deutung, in idealischem Kostum entschieden bewegen: da wird der Wink selten verstanden und benutzt. Welch eine Reihe von Bildern ließen sich nach **) Goethes neuem Pausias und seinem Blumenmädchen entwerfen! Das Getümmel des Gastmahls könnte von der ruhigeren Gruppe des Sängers und seiner Geliebten eingefaßt werden, wie er von ihren Blumenketten umstrickt, ihr zu Füßen sitzt; und selbst in dieser Gruppe würde der erfindsame Blick eine

*) um an 1798. **) dem neuen 1799.

Mannichfaltigkeit von Wendungen und Abstufungen sehen, die ohne Wiederholung in mehreren Bildern entfaltet werden könnte. Nur auf so gar winzigen Blättchen müßte es nicht geschehen, das versteht sich: von diesen und für diese ist kein Heil zu hoffen, und man möchte sie also nur ein für allemal den Kinderfibeln überlaßen.

Daß das Gedicht des Zeichners über das *) Werk des Dichters nicht vollständig verstanden werden kann, ohne daß man sich an dieses erinnert, ist wohl kein hinreichender Grund, die Gattung ganz zu verwerfen. Ein scharfsinniger Kenner hat vor Kurzem auf die so oft vernachläßigte Forderung gedrungen, daß jedes Kunstwerk sich selbst ganz aussprechen solle, und treffend die Wahl solcher Gegenstände gerügt, bei denen gerade das, worauf ihre Wirkung beruht, erst von dem Beschauer hinzugedacht und in das Bild hinein gelegt werden muß. Aber die Freiheit, manchen Umstand als bekannt vorauszusetzen, auf den er nur anspielen kann. wird doch dem Künstler bleiben müßen, wenn er nicht gar zu enge eingeschränkt werden soll. Ein solcher Kreiß von Mythen oder Legenden ist dann als das gemeinschaftliche Gedicht eines Volkes oder Zeitalters zu betrachten, womit man die Bekanntschaft jedem Einzelnen zumuthet. Eben jener Kunstrichter hat den Begriff eines Cyklus von Gemälden sehr belehrend in's Licht gesetzt, und giebt zu, daß in der cyklischen Form Auftritte vorkommen dürfen, die erst durch vorhergehende oder folgende ihre volle Deutung erhalten. Da, wo nicht unabhängige und ausgeführte Werke aufgestellt werden sollen, sondern wo eine Kunst nur einen Theil ihrer Mittel gebraucht, um sich mit einer andern zu

*) Poem des 1799.

verbrüdern, erstreckt sich die Befugniß natürlich noch weiter. Warum sollte es nicht eine pittoreske Begleitung der Poesie, nach Art der musikalischen, geben können? Je stätiger sie wäre, je liebevoller der Zeichner das Ganze des Gedichts umfaßte, desto kühner dürfte er auch werden, desto mehr sich mit ganzer Seele auf die Seite werfen, wo er reich und mächtig ist, und den Dichter für das Uebrige sorgen laßen. So erhielte man das seltene, aber entzückende Schauspiel des Zusammenwirkens zweier Künste, in Eintracht und ohne Dienstbarkeit. Der bildende Künstler gäbe uns ein neues Organ den Dichter zu fühlen, und dieser dolmetschte wiederum in seiner hohen Mundart die reizende Chiffersprache der Linien und Formen.

Ein englischer Bildhauer, John Flaxman, hat *) diesen Gedanken in zahlreichen Sammlungen von Umrißen zu Dantes göttlicher Komödie, zur Ilias und Odyssee, und zu den Tragödien des Aeschylus, mit so viel Verstand, Geist, und klassischem Schönheitssinne ausgeführt, daß man ihn in seiner Gattung Erfinder nennen, und wünschen muß, er möge bald glückliche und selbständige Nachfolger darin finden. Diese Werke führten mich durch den Gegensatz mit der herrschenden einheimischen Praxis auf obige Betrachtungen. Leider sind sie in Deutschland so selten **), und sollen

*) diese Idee 1799.

**) Die Titel dieser Sammlungen ..... sind folgende: La divina Commedia di Dante Alighieri, cioé l'Inferno, il Purgatorio ed il Paradiso, disegnata da Giovanni Flaxman, Scultore Inglese, ed incisa da Tommaso Piroli Romano. 1793. In possesso di Tommaso Hope, scudiere, Amsterdam. Klein Querfol. 110 Blätter. The Iliad of Homer engraved by Thomas Piroli from the compositions of John Flaxman, sculptor. Rome 1793. Querfolio 34 Blätter. The Odyssey of Homer engraved by Thomas Piroli from the com-

es nunmehr auch in Rom geworden sein, daß ich bei diesem Aufsatze nicht auf Leser rechnen darf, die schon damit bekannt wären. Meine Absicht kann also auch nicht sein, zum Genuß der *) Beschauung einzuladen, die mich so oft im Zauberkreiße des Künstlers gefangen hielt, und die einzelnen Kompositionen gemeinschaftlich mit meinem Leser durchzugehen. Ich muß mich damit begnügen, sie im Allgemeinen zu charakterisieren, so viel es sich thun läßt, und meine Bemerkungen über die ganze Gattung mitzutheilen.

Zuvörderst scheint mir für die **) malerische Begleitung eines Dichters der bloße Umriß viel bequemer und brauchbarer, als die ausgefüllte Zeichnung. Bei dem ökonomischen Empfehlungsgrunde, daß so viel Arbeit und Kosten erspart werden, will ich mich nicht weiter aufhalten, ob er gleich keineswegs unbedeutend wäre, wenn man in dieser Art etwas Erhebliches für die möglichste Verbreitung eines beßeren Geschmacks unternehmen wollte. Wie unnütz wird so manches Buch durch wenige geleckte Blätter in punktierter Manier vertheuert, die man sich im Augenblick müde gesehen hat! Der wesentliche Vortheil ist aber der, daß die bildende Kunst, je mehr sie bei den ersten leichten Andeutungen stehen bleibt, auf eine der Poesie ***) analogere Weise wirkt. Ihre Zeichen werden fast Hieroglyphen, wie die des Dichters; die Phantasie wird aufgefordert zu ergänzen, und nach der empfangenen Anregung selbständig fortzubilden, statt

---

positions of John Flaxman, Sculptor. Rome 1793. Querfolio 28 Blätter. Compositions from the tragedies of Aeschylus, designed by John Flaxman, engraved by Thomas Piroli. The original drawings in possession of the Countess Dowager Spencer. Gr. Querfolio 31 Blätter. Anm. 1799. *) Betrachtung 1799.

) pittoreske 1799. *) desto anal. 1799.

daß das ausgeführte Gemälde sie durch entgegen kommende Befriedigung gefangen nimmt. Die Bemerkung ist nicht neu: schon Hemsterhuys hat den großen Reiz flüchtig entworfener Skizzen dadurch erklärt. So wie die Worte des Dichters eigentlich Beschwörungsformeln für Leben und Schönheit sind, denen man nach ihren Bestandtheilen ihre geheime Gewalt nicht anmerkt, so kommt es Einem bei dem gelungenen Umriß wie eine wahre Zauberei vor, daß in *) wenigen und zarten Strichen so viel Seele wohnen kann. Zwar muß man seine Phantasie schon malerisch geübt und vollständige Kunstwerke viel gesehen haben, um diese Sprache geläufig lesen zu können. Daher ist auch die Liebhaberei für bloße Contourzeichnungen ungleich seltner. Vielen ist die Licht- und Schattentinte des Kupferstichs schon eine zu starke Abstraktion: sie möchten ihn, wie Kinder, illuminiert haben, weil sie sich einen blauen oder grünen Rock nicht anders vorstellen können, als wenn sie ihn vor Augen sehen.

Doch dieß ist nicht Alles. Was der Zeichner aus der Poesie für sich nehmen kann, sind eigentlich die in Handlung gesetzten Wesen, die er nach ihrem Charakter gestaltet. Den Grund, worauf sie sich bewegen, giebt der Dichter nur so viel an, als gerade nöthig ist, weil die Stärke seiner Darstellung gar nicht im **) Gleichzeitigen und Beharrenden liegt. In der ausgeführten Zeichnung aber wird Scene und Umgebung mit eben der Bestimmtheit abgebildet, wie die Fuguren selbst, und zwar nach den Bedürfnissen der Beleuchtung und Perspektive. Die Aufmerksamkeit des Betrachters wird also auf die Theile zerstreut, die weit ***) mittelbarer

*) so wenigen 1799. **) Simultanen 1799. ***) unmittelbarer 1799.

vom Dichter veranlaßt sind, als die rein charakteristischen Züge in den Umrißen der bewegten Gruppen. Dieß ist der Punkt, wo die Strahlen der beiden Künste einander kreuzen, und jenseits dessen sie wieder divergieren. Zeichnung kann man der Poesie gewissermaßen zuschreiben, aber weder Helldunkel noch Farbengebung anders als in metaphorischer Bedeutung. Nur die descriptive poetry etwa giebt sich mit Luftperspektive ab, und es ist ihr so damit gelungen, daß das Nächste wie das Entfernteste in gleich unbestimmter und haltungsloser Dämmerung verschwimmt. Es begreift sich auch, wie viel freiere *) Hand selbst für die Anordnung und Gruppierung der Figuren der Zeichner behält, wenn er das Lokal nur ganz leicht und wie symbolisch andeuten darf. Endlich wird die Phantasie sie viel dreister zu den vorhergehenden und nachfolgenden Handlungen begleiten, als wo ihr die Schranken eines völlig dekorierten Schauplatzes entgegenstehen.

Alle diese Vortheile hat Flaxman meisterhaft benutzt. Keine überflüßigen Striche, auch nichts von jenen Schwungzügen, die bloß zur Verbindung dienen, und die man sich bei flüchtigen Entwürfen erlaubt, oder auch wohl, um ihr Feuer zu beweisen, mit Fleiß anbringt. Alles ist mit dem Wenigsten gemacht; seine Umriße vereinigen die bedeutsame Keckheit des ersten Gedankens mit der Sorgfalt und Zierlichkeit **) einer ausgeführten Behandlung. Er schreibt den menschlichen Körper in seinen verschiedensten Bestimmungen und Ansichten mit Sicherheit hin, ohne sich dabei, wie meistens die fertigen Schreiber, Schnörkel an den Buchstaben angewöhnt zu haben.

*) Hand für .... der Figuren selbst der Z. 1799.

**) der ausgeführtesten 1799.

Ferner in der Wahl der Dichter sowohl, als der einzelnen Gegenstände aus ihnen, zeigt der Künstler *) ein richtiges Urtheil, und, wenn man so sagen darf, ein plastisches Dichtergefühl. Zwar ist mit diesen dreien keinesweges der Kreiß derer geschloßen, die einer pittoresken Begleitung fähig sind: noch auch mit den gelieferten Skizzen der ganze Reichthum an Scenen, welche sie darbieten, erschöpft: aber günstigere Dichter für ein solches Unternehmen konnte er doch schwerlich finden; und er hat so gewählt, daß er bei jedem etwas in einem eignen Stil leisten konnte. Aus dem Homer Gegenstände zu Gemälden zu nehmen, ist vielfältig mit antiquarischer und artistischer Wärme empfohlen worden. Daß Homer, nach Winckelmanns Ausdruck, nicht in Bildern spricht, sondern fortschreitende Bilder giebt, fühlten gewiß auch die Alten, wie unter anderm die Anekdote von der Idee des Phidias zum olympischen Jupiter zeigt. Unter den Tragikern verdiente Aeschylus unstreitig den Vorrang, wenn die strenge Hoheit der idealischen Bühne der Griechen sichtbar gemacht werden sollte. Darstellungen aus den Tragödien des Sophokles hätten sich mehr dem milderen gemäßigteren Stil der homerischen nähern müßen. Was den Dante betrifft, so war das bekanntlich schon Michelangelos Wahl, und Flaxman fand also den Gedanken dazu in der Kunstgeschichte aufgezeichnet. Allein an einem **) englischen Künstler beweiset es doch eine ungewöhnliche hohe Bildung, daß er, da er einmal einen modernen christlichen Dichter wählen wollte, nicht bei seinem angebeteten Landsmann Milton stehen blieb, sondern den nach der gemeinen Meinung finstern und auf die geschmackloseste Art wunderlichen

*) das richtigste 1799. **) engländischen 1799.

Italiäner vorzog. Dem unbefangenen Urtheil ist es allerdings einleuchtend, wie weit hier Milton, der das Christenthum klassisch idealisieren wollte, gegen den großen *) Hierophanten des Katholicismus zurückstehen muß. Die Figuren, womit Milton den Maler versieht, laßen sich in einem Augenblick übersehen: die heilige Dreieinigkeit, deren Personen jedoch aus dem kindlichen Anthropomorphismus schon sehr in's Formlose erweitert sind; Adam und Eva mit ihrem langen Mantel von blonden Haaren; die **) Engel und Teufel, nicht wie die Tradition sie gegeben, sondern wie der Dichter nach eignen Begriffen sie umgestaltet hat, und ein paar allegorische Ungeheuer. Dante hingegen, bald der Raphael und bald der Michelangelo der Poesie ***), wie seine Vision überhaupt nichts geringeres als das Universum umfaßt, so stellt er auch eine vollständige Galerie aller menschlichen und göttlichen Charaktere auf.

Zu jeder der vier Sammlungen macht ein Titelblatt, mit bedeutenden Sinnbildern geziert, den Eingang. Bei der göttlichen Komödie geht das Brustbild des Dichters aus Wolken hervor, unter ihm die verkleinerte Mißgestalt Lucifers, oberhalb ein Engel des Lichtes mit verbreiteten Fittigen und gehobenen Armen, Sterne zur Rechten und Linken. Dante ist wie immer mit dem Lorbeerkranze über der florentinischen Mütze vorgestellt, mit sinnender Miene, den Zeigefinger der rechten Hand an die Stirne gelegt. Der stäte Hang zum Grübeln und die Kämpfe eines mühevollen Lebens haben auf diesem Gesichte das Gepräge ursprünglicher Sonderbarkeit mit noch tieferen Furchen eingegraben: es ist

---

*) Propheten 1799. **) protestantisch gewordenen Engel und Teufel, und ein paar alleg. 1799. ***) (ich borge diesen Ausdruck von jemanden, der ihn von mir geborgt hat) 1799.

eins von jenen, deren Aehnlichkeit nicht leicht verfehlt wird. Der Zeichner hatte zwar das Recht, es etwas jugendlicher zu halten: denn nach der Dichtung fällt Dantes Wanderung durch die Geisterreiche in sein fünf und dreißigstes Jahr. Er hat aber mit Bedacht mehr das Alter gewählt, in welchem Dante wirklich dichtete, und dadurch nicht bloß den Gegensatz mit der Jugend Virgils und Beatricens gewonnen. Den Urheber des geheimnißvollen Werkes denkt man sich unwillkürlich mit den Zügen ernster Jahre: *) in diesen Zügen erscheint das Ringen nach heiligender Wahrheit, das ihn begeisterte, aber noch nicht von den irdischen Mühsalen zur Vollendung hindurchgedrungen ist.

Daß die Figuren Dantes und seiner Begleiter, erst des Virgil, dann der Beatrice, nach der Natur der Sache so häufig wiederkommen müßen, weil an ihre Fortschritte alles Uebrige gereiht ist, könnte eine große Unbequemlichkeit **) scheinen. Flaxman hat sie jedoch, ohne den Reichthum seiner Erfindung erschöpfen zu laßen, überwunden und zu den Vortheilen, die darin liegen, vortrefflich benutzt. Diese schon bekannten Personen, als Zeugen der dargestellten Scenen, laßen uns leichter die Deutung ***) einer jeden finden: wir erblicken die Gegenstände wie in dem Gedichte selbst durch die Vermittlung ihres Handelns und Betrachtens; die erstaunensvolle Theilnahme, die naivere Gemüthsbewegung ist immer die des Dante, ruhiger, und doch nicht weniger bedeutend steht der höhere Führer daneben. Das Kostum der beiden Dichter, die römische Toga, und der Mantel über einer anschließenden Kleidung, welches in Dantes

*) in ihnen ersch. 1799. **) scheinen, die Fl. jedoch .... hat. 1799. ***) derselben 1799.

Zeitalter die bürgerliche Tracht war, ließ sich sehr gut brauchen: bis an das Kinn eingehüllt, scheinen diese Wanderer oft die andringenden Schrecken von sich abhalten zu wollen, und nur die Lorberkränze verrathen, in welchem Sinne sie solche Oerter der Qual besuchen. Auf vielen Blättern sind sie Hauptfiguren, andre Male nur klein im Hintergrunde angegeben, und außer den episodisch erzählten Geschichten, wobei sie nicht vorkommen, hat der Zeichner sie von manchen Höllenscenen, wobei sie gegenwärtig sind, durch den engeren Raum, den er umfaßt, mit Recht ausgeschloßen, weil es ihm nur darum zu thun war, eine Gruppe in ihrer ganzen Kraft hervorzuheben. Da Virgil seinen Freund erst gegen Ende des Purgatorio verläßt, so will es etwas sagen, daß die beiden immer charakteristisch und doch mit beständiger Abwechselung erscheinen, die sich wie ungesucht darbietet. Mehrmals bildet schon ihr bloßes vereintes Fortschreiten eine sprechende Gegenwart.

In Beatricens Gestalt ist die verklärte Geliebte und die Heilige verschmolzen: die himmlische Weisheit hat die Mienen einer zarten Jungfrau, der gegenüber die Runzeln in Dantes Gesicht sich erheitern. Ein Schleier wallt ihr hinten vom Haupte bis zu den Füßen herab und verbindet sich mit *) dem Kleide, das um Brust und Arme anschließt, sich dann erweitert, und unten fliegend in Falten bricht, da hingegen der ganze Wurf jener männlichen Gewänder durch ein Paar starke Striche bestimmt wird. Auf ähnliche Art wie Beatrice sind auch die andern weiblichen Wesen des Himmels: Matilda, die natürlichen und christlichen Tugenden, und selbst einmal **) die Jungfrau Maria, gekleidet; nur bleibt

*) einem Kl. 1799. **) die Mutter Gottes 1799.

zuweilen der Schleier weg, und die Haare fliegen oder sind in einen Wirbel gebunden. Diese Tracht ist eine glückliche Auskunft zwischen dem Bedürfniß der Zeichnung und den Forderungen des Kostums, welches für Sitten und Geist eines Zeitalters sehr malend sein kann, und es hier wirklich ist: ohne nonnenhafte Verhüllung drückt sich eine so eigne Jungfräulichkeit darin aus; unmöglich könnte man eine griechisch drappierte Frau für eine solche *) Grazie der Religion erkennen. Die schlanken Körper entfernen jeden irdischen Begriff, und die Formen zeichnen sich, zum Beispiel bei dem Tanz der Tugenden um den symbolischen Wagen, auf das bescheidenste **) hindurch.

Wenn von Wundern der Leidenschaft und des Pathos die Rede ist, so wird Ugolino genannt: eine von den Darstellungen, die eigentlich weit über die Sphäre der Poesie hinauswirken, weil menschliches Gefühl die einzige Bedingung ist, um auf's tiefste von ihr erschüttert zu werden. Hier erwarten wir daher unsern Künstler, und nicht vergeblich. Man kennt den Ugolino von Reynolds aus dem Kupferstiche: es ist ein alter Mann, der hungert, aber es ist nicht Ugolino. Ohne die große Kluft zwischen einem ausgeführten Gemälde und einer Skizze zu vergeßen, kann man doch wohl sagen, daß Flaxman eine viel höhere Ansicht der Geschichte gefaßt hat. Das erste Blatt stellt die Gefangennehmung des Grafen und seiner Söhne vor. Er steht in der Mitte ganz nach vorn, an jeder Seite hat ihn ein bewaffneter Feind am Kragen und an den Knöcheln der Hände gepackt, die er zusammenballt. Auch in dieser Lage sieht man den mächtigen, herrschenden, unerschütterlichen Mann;

---

*) religiöse Grazie 1799. **) durch 1799.

die Knaben vor ihm, die sich brüderlich an einander schließen, sind nach Alter und Leidenschaft abgestuft: der eine niedergeschlagen, der andre verzweifelnd, der dritte ergrimmt, der kleinste kindisch weinend. Die rechts andringenden rauhen Krieger zeigen uns die Gewaltthätigkeit jener kraftvollen Zeiten, der Erzbischof Ruggieri, der links herumschleicht, die mönchische Einmischung in die bürgerlichen Parteiungen. Das zweite Blatt geht gleich zum andern Ende des Trauerspiels im Kerker über:

Ich rief die Todten noch drei Tage lang,
Und tappte, blind schon, über jeder Leiche.

Die Söhne liegen neben einander ausgestreckt, der Vater über ihnen auf seinen Armen, in der Verkürzung, doch so, daß das Gesicht mit den erloschenen offenen Augen, ganz sichtbar, die furchtbare Mitte der Gruppe ausmacht.

Die Scene, wie Francesca da Polenta mit ihrem Verwandten Paolo im Lanzelot liest, und eine Stelle des Buches den Liebenden zum ersten Kusse hinreißt, ist mit äußerster Zartheit behandelt. Francesca ist ganz Liebe, Sittsamkeit, Hingebung und schüchterner Widerstand. Daß ihr Gemahl sie gleich jetzt belauscht, und also der Augenblick des ersten gegenseitigen Geständnisses mit der unglücklichen Entdeckung zusammenfällt, war eine nothwendige Abweichung von der Geschichte, weil den liebenswürdigen Verirrten selbst ihre Schuld, die schon den Moment der Verführung mit bangen Ahndungen umgiebt, nicht angesehen werden durfte: die Komposition nähert sich also der Absicht des Dichters von einer andern Seite wieder um so mehr. Wie pathetisch ist das nächste Blatt! Die beiden Geliebten als nackte Schatten, abgewandt, weinend und im Begriff vom Sturm weggewirbelt zu werden; Francesca hält die Hand vor's Gesicht,

aber der Schleier ihrer langen Haare bedeckt nicht die zarte Bildung; Dante liegt vorn, vor Mitleid in Ohnmacht gefallen, hinter ihm kniet Virgil, der ihn mit wehmüthiger Miene anblickt. So oft die Darstellungen des Inferno ein Aeußerstes im Ausdruck und den Bewegungen erfordern, hat der Künstler es immer erreicht, ohne es über die Gränze der Wahrheit mit Anmaßung hervorzudrängen; mit dem Dichter einverstanden, bei welchem das Leiden eben durch das genaue Maß unermeßlich wird, und der uns ganz in seiner Gewalt hat, wenn er beschreibt, der Jammer beim Eintritte in die Hölle sei so gewesen, —

Daß ich zu Anfang drüber weinen mußte.

Die starre Art, wie Dante auf dem eben erwähnten Blatt in seiner ganzen Länge daliegt, die Arme rücklings hinter dem Haupte ausgestreckt, hat auf den ersten Blick etwas Seltsames, beim zweiten etwas Großes: und so hat der Künstler immer, wo er den Sinnen nicht schmeicheln konnte, den Ersatz der Hoheit gesucht. Nur die Geberde des im Sarge aufrecht sitzenden Farinata möchte noch ruhiger und trotzender sein; vielleicht wäre ihm unter dem Grabtuche beßer ein Harnisch gegeben. Auch der Mantuaner Sordello, der entzückt sein soll im Virgil einen Landsmann zu finden, umarmt ihn etwas zu schläfrig.

Da die Geister der Abgeschiedenen in der Hölle und in der Büßungswelt meistens als menschliche Gestalten ohne Bekleidung vorgestellt werden, so gab es *) reichlich Gelegenheit, Zeichnung des Nackten, zum Theil in gewaltsamen Stellungen und schweren Verkürzungen, anzubringen. Freilich mußte **) das Nackte, um zu paßen, mehr nervig und

---

*) reichliche 1799. **) es, um 1799.

mager, als blühend und auserlesen sein; allein der aufmerksame Künstler hat überall der Mißgestalt so wenig Gebiet einzuräumen gesucht wie möglich, und oft mit geringen Verdrehungen oder Zügen, die das Anatomische mehr auf die Oberfläche bringen, der dargestellten Qual ihr Recht erwiesen. Dante hat durch diese Bilder der Strafe sowohl, als durch die Ungeheuer, welche die Hölle bevölkern, dem Zeichner manchmal etwas zu rathen aufgegeben; das Wagestück, einen Verdammten seinen abgehauenen Kopf a guisa di lanterna in der Hand halten zu laßen, möchte nicht jeder bestehn, ohne daß er statt des Furchtbaren das Lächerliche ergriffe.

In Ansehung der Teufel hat Dante *) nicht, wie Milton, seinen malerischen Komponisten in die Verlegenheit gesetzt, eine edle, ja majestätische Bosheit (man verstehe wohl: nicht **) etwa feindselige Leidenschaften von einem großen Charakter, was sehr ***) thunlich ist, sondern Verworfenheit mit diesem vereinigt;) schildern zu sollen. Er versenkt sie vielmehr in das Thierische, und giebt ihnen die Keckheit originaler und mit sich einstimmiger Naturen, was Flaxman besonders in den Malebranche meisterhaft ausgedrückt und sie dabei sehr mannichfaltig charakterisiert hat. Lucifers Scheußlichkeit war einmal nicht zu mildern, und wenn der Künstler auch diese Aufgabe nicht übergehen wollte, so that er wohl, jeden Gedanken an ein menschliches Gesicht zu entfernen: denn nur durch unwillkürlich angestellte Vergleichungen drängt sich das Mißgestaltete uns in eine widerliche Nähe auf.

Zweimal kommt in der göttlichen Komödie die Erzäh-

*) seinen malerischen Komponisten aus der Verl. 1799. **) 'etwa' fehlt 1799. ***) wohl angeht, sondern 1799.

lung vor, daß sich ein Abgesandter des Himmels und der Hölle beim Tode eines Menschen um den Besitz seiner Seele streiten, und beide Male ist sie in dieser Sammlung skizziert. Das eine Mal zieht der gute Engel den Abgeschiedenen an beiden Händen zum Himmel empor, und der Böse schleicht mit hämischen Fratzen besiegt davon. Auf dem andern Blatte liegt Graf Guido von Montefeltro, der nach einem ränkevollen Leben sich als Franciscaner hatte einkleiden laßen, todt in der Mönchskutte mit eingedrücktem Kopf auf einem härnen Lager, von der einen Seite der Füße her schwebt Sanct Franciscus herzu, gegenüber hat der schwarze Cherub dem Todten ein Knie auf die Brust gesetzt, streckt über ihm schwebend die Krallen weit vor, und schreit gegen den Heiligen auf: Nol portar! non mi far torto! Die Zusammensetzung ist neu und kühn gedacht, und die stille Bedenklichkeit des Heiligen, die habsüchtige Hast seines Gegners, und die nun unbeweglich gewordene Heuchelei des Verstorbenen unvergleichlich kontrastiert.

Man hat häufig *) den Dante, und mit ihm *) den Michelangelo, aus den gewöhnlichen oberflächlichen Gründen getadelt, daß sie heidnische Mythologie unter katholische Vorstellungsarten gemischt; während das tiefere Gefühl einen großen Zusammenhang ahndet, und sie rechtfertigt. Es gehört mit zu den Mysterien der Hölle, die Phantome einer blinden Vorwelt, in schreckliche Wirklichkeit verwandelt, aufzustellen. Ueberdieß mochte Dante immerhin aus dem klassischen Alterthume entlehnen wollen: es ist damit, als wenn er sich für einen Nachahmer Virgils ausgiebt, welches ihm niemand glaubt; sobald jene Bilder in die Seltsamkeit sei-

*) 'den' fehlt 1799.

nes Geistes wie eingetaucht sind, treten sie auch als einheimische in seine Welt ein. Unserm Künstler ist dieß nicht entgangen, er hat die mythologischen Figuren durch ein ähnliches Medium gehen laßen, und den Charon, Cerberus, die Furien, die Centauren u. s. w. ganz anders behandelt, als er bei einem antiken Gegenstande gethan haben würde. Bei der nähern Betrachtung seiner homerischen und äschylischen Umriße werden wir sehen, welche Enthaltung dieß von ihm war, und wie ganz er seinem Dichter hingegeben sein mußte, um etwas, das klassische Namen trägt, nicht im reinsten Sinne des Alterthums auszuführen.

Im Paradiso fand er Veranlaßung, seine Stärke in schwebenden Gestalten zu zeigen: und mit welcher Leichtigkeit schweben sie und schwingen sie sich! Die Gesetze der Schwere scheinen wirklich für diese ätherischen Körper aufgehoben zu sein. Bei der Darstellung der Engel hat er mehrentheils die ältere Weise der christlichen Malerei vorgezogen, sie mit lang herabwallenden Kleidern und großen Fittigen abzubilden; zu nackten oder von wenig Gewand umflatterten Knaben mit *) Amorflügeln wurden sie, wie man weiß, erst späterhin nach der Idee der griechischen **) Genien und Liebesgötter gemacht. Dieß läßt sich allerdings als Anspielung auf einen Stand der Unschuld, wobei gar nicht an Geschlecht gedacht wird, sehr gut vertheidigen; mit der strengen kirchlichen Sitte, mit den keuschen Entzückungen eines ***) christlichen Himmels stimmt die andere Vorstellungsart unstreitig beßer überein. Die Engel sind wie himmlische Chorknaben bei jenem ewigen Gottesdienste

---

*) Amorsfl. 1799. **) Genien gemacht. 1799. ***) katholischen 1799.

zu betrachten, die also auch feierlich gekleidet sein müßen. Der Künstler hat ihnen ganz die liebliche fromme Beschränktheit gegeben, womit sie in der heiligen Schrift und Sage ihre Botschaften verrichten, und die über dem Bestreben, ihre Natur durch Umfang der Kräfte und Gedanken in's Erstaunliche zu erhöhen, in vielen neueren Dichtungen verloren gegangen ist. Einige Male erscheinen sie ohne Flügel, aber in Gewändern, die noch unterhalb der Füße in Falten fliegen, *) unter denen der schlanke Körper, bis auf die Theile, worin der geistige Ausdruck wohnt, das Gesicht und die entzückt verbreiteten oder über die Brust gefalteten Arme, fast verschwindet; so daß sie auf ein Paar Blättern, wo sie einen zahlreichen Kreiß in lauter ähnlichen Stellungen schließen, gleichsam wie hingehauchte Seufzer der innigsten und demuthvollsten Andacht die Glorie in der Mitte umschweben.

Da im Paradiso und zum Theil schon im Purgatorio zuweilen lange Stellen mit Gesprächen über theologische Gegenstände angefüllt sind, so hat sich der Zeichner, der einmal das Gedicht Gesang für Gesang begleiten wollte, freiere Hand gelaßen: was figürlich und mystisch zu nehmen ist, sinnlich vorgestellt, oder auch wohl ein bloß episodisches Bild, eine Metapher, zum unabhängigen Gegenstande ausgebildet. Seine Entwürfe sind dann nicht sowohl Kompositionen der angeführten Zeilen des Dichters, als eigene durch sie veranlaßte pittoreske Phantasien, und als solche zu beurtheilen. Zu der ersten Art gehört es, wenn der Geist des Forese, dem die inbrünstigen Gebete seiner hinterlaßenen Wittwe Nella dazu verhalfen, schneller durch die Kreiße der Büßung hindurch zu gelangen, vor der niedergeworfenen Beterin sicht-

*) und in welchen der 1799.

lich gen Himmel steigt. Auf einem andern Blatte treibt ein *) kolossales Gerippe, wovon nur der Kopf und eine Hand sichtbar ist, Kinder mit den unbefangensten Geberden durch die Luft **) schwebend vor sich her; dieß sind 'die harmlosen Kleinen, die der Zahn des Todes gebißen, ehe sie von der menschlichen Schuld gereinigt wurden.' (Purg. C. VII. v. 31...34.) Der Ausdruck 'von den guten Geistern, die thätig gewesen sind, damit Ehre und Ruhm ihnen nachfolge,' (Parad. C. VI. v. 112...114.) ist hier etwas zu wörtlich genommen, indem hinter einer Schaar von Seligen die Ehre als ein gekröntes Weib mit Sternenkränzen über dem Haupt und in den gehobenen Händen, und zunächst an ihr die hergebrachte Figur der Fama schwebt. Ein einziges Mal verstehe ich die Anspielung gar nicht, die der Zeichner im Sinne hatte, und vermuthe einen Mißverstand: das Bild des Heilandes als Knaben mit der Weltkugel in der Hand und auf die Schlange tretend, steht im Sternbilde des Löwen, und soll sich auf Paradiso C. XVI. v. 37. 38. beziehen. Hingegen das gleich vorhergehende Stück, eine Mutter mit dem neugebornen Knäbchen in den Armen, zu deren Lager die Jungfrau Maria segnend hinzu schwebt, was sich aus einem sehr entfernten Wink des Dichters entwickelt hat, gehört unter die zartesten Bilder der ganzen Sammlung.

Von den heitern Gesichten gegen Ende des Purgatorio an zieht sich ein Strom von Licht, von Verklärung und Glorie durch Dantes Gedicht, der immer voller und strömender wird, und in dessen Urquell der geblendete Seher sich zuletzt verliert. Ein in irdische Farben getauchter Pinsel kann bei dergleichen wenig ausrichten, und wie muß sich

---

*) kolossalisches 1799. **) schwimmend 1799.

vollends der Zeichner *) dabei bescheiden, der nur Linien hat! Die Malerei kann nicht zum Wetteifer in die Schranken treten wollen, wo die Darstellung der unbegränzten Poesie selbst eigentlich ein beständiges Erliegen unter ihrem Gegenstande ist. Mit dem Aufschwung in jede lichtere Sphäre verklärt sich Beatricens Schönheit, und wird so überschwenglich, daß der sterbliche Geliebte ihr Lachen nicht ertragen, sondern 'wie Semele, in Asche niederfallen' würde, da er doch schon bei dem ersten Zurückschlagen des Schleiers vor ihren Augen im irdischen Paradiese ausgerufen hatte:

O Strahlen ewiger lebend'ger Helle!
　　Wer sann so blaß sich in Parnassus Schatten,
　　Und trank so tief Apollos reine Quelle,
Daß sein Gemüth nicht schiene zu ermatten
　　Bei dem Bemühn, zu sagen, wie ihr waret,
　　Wo euch die Himmel tönend überschatten.
Nun hüllenlos den Lüften offenbaret?

Das einzige Mittel, welches dem zeichnenden Künstler hiebei bleibt, ist der Ausdruck menschlicher Gesichter, und in diesem Spiegel weiß uns Flaxman manches erblicken zu laßen, was er nicht unmittelbar zeigen kann. Die Seligen und Engel sind still entzückt, und die Mienen der Betrachtenden sprechen:

Ich fühle so von Liebe mich durchdrungen,
　　Daß ich **) zuvor noch nie ein Ding gekannt,
　　Das mit so süßen Banden mich umschlungen.

Doch hat er sich auch mitzuzeichnen bequemt, wie die Geister als Sternenkränze sich um Dante her bewegen; wie in der Mitte eines aus solchen Sternen bestehenden Kreuzes das Bild Christi strahlt, und die Gestalten der Seligen sich in ver-

*) resigniren, der 1799. **) noch nie zuvor 1799.

schiedene Buchstaben zusammen drängen, die etwas Heiliges bedeuten: was denn freilich Umriß vom Umriße bleibt, weil die schwarzen Striche nicht scintillieren. Er hat indessen dadurch zu verstehen gegeben, daß er den Juwelenschmuck, womit Dante seinen Himmel ausstattet, nicht so kindisch finde, als er vielen in ihrer Weisheit vorkommen möchte. Das Höchste und Festlichste der himmlischen Freuden kann nur durch Licht und Farbenspiel versinnlicht werden, denn eben durch diese hängt unsere Erde mit den ätherischen Regionen zusammen, und deswegen geht das Symbolische darin in's Unendliche hinaus. Jede Organisation hingegen, auch die edelste, ist an ihren Wohnort gebunden, und Ausdruck und Beschränkung auf gewisse Zwecke. Wo aber keine organische Bildung ist, da muß mathematische Regelmäßigkeit eintreten, wenn die Erscheinung nicht formlos werden soll. Geometrische Figuren sind wiederum einer mystischen Beziehung fähig, weil bei ihnen die Anschauung mit dem Begriffe eins ist, und dieser jene ganz erschöpft; man hat noch kein beßeres Sinnbild, als das Dreieck für die Dreieinigkeit finden können, und der Zirkel wird immer das Ewige und in sich Vollendete bedeuten. Dantes Visionen endigen mit einem Anschauen der unbegreiflichen Gottheit, welches er mit dem Nachsinnen über die Quadratur des Zirkels vergleicht. — Er baut den Himmel, in den er sich aufschwingt, nach beschränkteren Begriffen vom Weltsystem, als die unsrigen sind, und eben darum geordneter und schöner. Zwar lag dabei Wißenschaft zum Grunde: nämlich theils die Weltlehre des Aristoteles, die aber rational sein wollte, und folglich die Regelmäßigkeit des Ganzen umfaßte; theils die ältere Astronomie, die schon Mythologie, d. h. poetisches Kostum der Natur, geworden war. Wenn eine gelehrte und zurecht

gewiesene Einbildungskraft die neueren Erweiterungen der Sternkunde in die Dichtung hinübertrug, so geschah dieser kein sonderlicher Dienst damit. Denn für die Beobachtung ist die Natur jederzeit unendlich; und wie sie sich neue Welten unterwirft, dehnen sich immer von Neuem jenseits dieser Welten unermeßliche Gebiete aus, woraus unsere Unwißenheit uns als Unordnung und Gesetzlosigkeit zurückkommt. Mit chaotischer Größe ist es aber in der Poesie nicht gethan: eine harmonische Erscheinung ist das Erste und Letzte. Nur wenn die Sphären sich um die Erde wie um ihren Mittelpunkt drehen, und der königliche Mantel des blauen Gewölbes sie als letzte Gränze umfaßt, erklingen sie in *) melodischen Tönen; und der Himmel der Seligen ist eben der, nach welchem das Kind die Händchen ausstreckt, um die Sterne wie ein goldnes Spielzeug zu greifen.

Noch dürfen wir ein Paar Blätter nicht übergehn, worauf Ideen *) jener Religion, welche durch das Ganze hin webt und waltet, persönlich sichtbar gemacht sind: die drei christlichen Tugenden, Glaube, Hoffnung und Liebe, als Titelblatt zum Purgatorio; die heilige Kirche zwischen Sanct Franciscus und Sanct Dominicus als Führern und Stützen; die streitende Kirche, einen Cherub mit flammendem Schwert an jeder Seite, die zu ihren Füßen zwei Ungeheuer, den Satan und das Fleisch, niederstürzen, während sie in Nonnentracht Augen und Hände zum inbrünstigen Gebet gen Himmel wendet. Das eigentlichste Lob dieser Bilder ist, daß man weder katholischer noch dantesker sein kann, als sie sind. Und dieß liegt keineswegs bloß darin, daß der Künstler sich die hieher gehörige Symbolik zu eigen gemacht

---

*) schönen Tönen 1799. **) der Rel. 1799.

hat, sondern im Stil der Komposition selbst. Die steife Symmetrie auf den Bildern der Maler aus dem vierzehnten und fünfzehnten Jahrhundert rechnet man mit Grund der damaligen Kindheit der Kunst zu, allein es ist darin doch unleugbar eine Beziehung auf die religiösen Gegenstände, denen diese Männer meistens oblagen; ich möchte behaupten, sie hätten es deswegen in diesem Punkte beßer getroffen, als manche Spätere, weil ihre Religion mit ihrer Kunst auf derselben Stufe stand. Zu der naiven demüthigen Frömmigkeit gehören gerade und viereckte Bewegungen des Körpers, den ja die Gebräuche dieses Gottesdienstes gänzlich unterjochen sollen; und jede heilige Geschichte oder Situation wird als ein feierlicher Akt gedacht, der strenge Zucht und einfältige Ordnung erfordert. Mit einiger Milderung haben daher auch Maler aus den besten Zeiten diese Symmetrie angebracht, wie zum Beispiel auf einem vortrefflichen Bilde von Bagnacavallo in der Dresdener Gallerie vier Apostel und Heilige vor dem Thron der Madonna mit völlig parallelen Köpfen neben einander stehn. Man versuche nur, in die flaxmanischen Stücke, wovon hier die Rede ist, eine zierlichere Mannichfaltigkeit der Anordnung zu bringen, und man wird unfehlbar ihren großen Charakter, ja ihre ganze Bedeutung zerstören. Welche unwiderstehliche Drei: die Santa Chiesa, zu ihrer Rechten der klösterliche Weltüberwinder San Francesco von Assisi, zur Linken der cherubisch erleuchtete Domenico! Mit wie feinem Urtheile ist hier der Mönch Franciscus, der Streiter für den Glauben, ganz anders abgebildet, als dort der friedliche Heilige am Todtenbett seines Ordensbruders! Eben so erscheint die Kirche auf dem Blatt, wo wir ihre furchtbaren Triumphe erblicken, in weiblicher Andacht und Wehrlosigkeit; hier hingegen im vollen

priesterlichen Ornat, mit unverrückter heiliger Miene und Haltung. Gern beschriebe ich noch, wie die wiederholte Handlung, daß ein Engel dem Virgil und Dante ein mystisches Thor zum Hinaufsteigen auf den Berg der Büßung öffnet, durch den einsichtsvollen Gebrauch der Symmetrie beide Male feierlich, und doch wieder nach den zartesten Beziehungen verschieden charakterisiert ist: aber ich reiße mich los, um zu den übrigen Sammlungen zu kommen.

Hier befinden wir uns plötzlich in einer ganz andern Welt, und müßen die Vielseitigkeit des Künstlers bewundern, der mit gleicher Liebe und gleichem Glück sich in beide warf, und jedes so rein in seiner Art zu erhalten weiß. Mehr kann man wahrlich von einem geistvollen Manne nicht verlangen, als daß er in seiner Sinnesart und seinem Geschmack entweder recht entschieden modern, oder recht entschieden antik sei. Leider giebt es, seit begeisterte Kunstrichter das klassische Alterthum gepredigt haben, so viel halbe Wesen, die nicht sind was sie sollen, und nicht sein können was sie wollen. Es sind die Mäuse der Kunst und Poesie, die bei dem großen Kampfe zwischen den Erd- und Luft-Bewohnern zur entgegengesetzten Partei übergiengen, und zum Dank dafür Fledermäuse geworden sind. — Nach dem Anblick dieser Umriße kann man nicht umhin, Flaxman für einen gelehrten Kenner der Klassiker zu halten, der mit den griechischen Dichtern in ihrer Sprache vertraut *) sei: und wenn sich nachher bei genauerer Untersuchung hiegegen einige Zweifel regen, so wird es desto erstaunlicher, daß er sie so gefaßt: man könnte alsdann seine Umriße zum Homer eine Rückübersetzung aus Popes **) Verkleidung in das Ächt-

*) ist 1799. **) Travestie 1799.

griechische und Heroische nennen, aus eigenmächtiger Befugniß des Künstlersinnes ohne grammatische Beihülfe vollbracht. Allerdings ist die klassische Bildung ein großes untheilbares Ganzes: durch den vollkommenen Besitz einer Seite davon muß einem also auch der Zugang zu den übrigen geöffnet werden. Wer die alten Dichter recht versteht, (man verstehe was eigentlich Verstehen heißt) dem *) müßen auch für die bildende Kunst der Alten die Augen aufgehn; und umgekehrt hat sich unser Künstler durch tiefes und liebevolles Studium der Antike mit den Dichtern in eine nähere Berührung gesetzt, als durch modernisierende Uebersetzungen hätte geschehen können. Seit Spences Polymetis hat man sich viel damit abgegeben, die Schriften und Kunstwerke der Alten gegenseitig aus einander erklären zu wollen. Allein man hielt sich **) zu sehr an das Einzelne, nahm Anspielungen und Beziehungen wahr, wo keine sind, und vergaß besonders die ewigen Gränzen, welche die verschiedenen Künste scheiden. Die Vergleichung kann nur dahin gehn, daß die Aeußerungen der ***) verschiedenartigsten Anlagen bei strenger Begränzung dennoch durch ein gemeinschaftliches Streben beseelt werden. In dieser Art hat Winckelmann einige große Blicke gethan; er war dem Genius der bildenden Kunst und dem Genius der Poesie zugleich auf die Spur gekommen. †)

---

*) mußten 1799. **) dabei viel zu sehr 1799. ***) heterogensten 1799. †) 1799 folgt dieser Ausfall auf Hirt: 'Allein wie die Zeit ihren vortrefflichen Krebsgang immer nicht ganz verlernen kann, so ist auch kürzlich ein Archäologe aufgetreten, der beide gleich vollkommen mißversteht, und deswegen Winckelmann darüber zurecht weisen will. Er hat entdeckt, das Wesen der alten Kunst bestehe bloß in treuer Charakteristik; um Schönheit, edle Ein-

Wenn Flaxman *) auch die alten Sprachen nicht besaß, so ist er doch in so fern mit **) wahrer Gelehrsamkeit verfahren, daß er in Beobachtung des Kostums sogar bis in das ***) Auserlesene und selten Vorkommende hineingeht, so daß sich über seine Blätter sehr artige antiquarische Vorlesungen müßten halten laßen. Wer es noch nicht weiß, erfährt hier anschaulich, warum die Achäer beim Homer die 'schön geschienten' heißen; daß man sich die Trojaner mit phrygischen Mützen vorzustellen hat; welches die Form des delphischen Dreifußes war; wie die griechischen Stallknechte das Haar der Pferde auf der Stirn zusammenbanden, damit ein Ampyr daraus wurde, und dergleichen mehr; die un-

falt und stille Größe sei es dabei gar nicht zu thun gewesen. Wir geben das ganze Argument zu: für einen Kenner, den die Natur zu etwas gröberen Geschäften bestimmt zu haben scheint, als Myrons berühmte Kuh zu weiden, sind diese Dinge allerdings gar nicht vorhanden. Er ist mit einer so schweren unbeholfenen Oberflächlichkeit (ich bilde diese Beiwörter nach dem Muster der 'rohen rastlosen Ruhe', die eben dieser Antiquar (Horen 1797. St. X. S. 19.) am Herkules bewundert) auf die Denkmäler der griechischen Kunst hineingetappt, daß er ihren Geist gewiß todt gedrückt hätte, wenn Geister nicht unsterblich wären. Man könnte seine, in so fern wirklich neue, Betrachtungsart der Kunstwerke die chirurgische nennen, denn sie geht überall auf Leibesgebrechen und Unförmlichkeiten aus, und nach seiner Versicherung (Berlin. Archiv der Zeit. 1798. St. XI. S. 439.) erscheint 'das klassische Alterthum bald alt und 'bald jung, vorzüglich aber abgezehrt, mißgeformt, zerfallen, knö- 'chericht und runzlicht'. So behauptete er letzthin, Laokoon werde augenblicklich am Schlage sterben, wenn man ihm nicht eine Ader schlüge. Da ich mir nun merken ließ, ich halte den Zustand Laokoons noch nicht für so verzweifelt, hat er sich so unmäßig darüber ereifert, daß er beinahe mit seinem Helden die Rolle gewechselt hätte, *), damit ich von meiner Abschweifung zurückkehre, 1799. **) großer Gel. 1799. ***) Auserlesenere 1799.

zähligen reizenden Formen von allerlei Hausgeräth, die Trachten und *) weiblichen Kopfputze nicht zu erwähnen. Wir sind jetzt solche Freunde von Moden, daß wir uns sogar um die Moden bekümmern, die vor einigen tausend Jahren im Gange waren; und in einer Zeitschrift, welche den neuesten gewidmet ist, uns dann und wann zu einem Besuche im Ankleidezimmer einer Römerin abmüßigen; damit es desto anständiger sei, laßen wir es eine alte **) (eine bejahrte oder eine antike?) Römerin sein. Niemand zeigt im Punkte des Gräcisierens mehr guten Willen, als die heutigen Franzosen: man weiß, daß die Pariserinnen die Aufopferung so weit getrieben, daß sie beinahe φαινομήριδες wurden, um nur den Spartanerinnen zu gleichen. Dieß ist um so verdienstlicher, da im Ganzen die antiquarischen Kenntnisse der Republik ***) aus Barthelemys Anacharsis, der Reise, nicht eines jungen Scythen, sondern eines alten Parisers, nach Griechenland geschöpft sind. Die bisherigen Versuche von olympischen Spielen u. s. w. sind freilich auch darnach ausgefallen; man dürfte sich manchmal an das antike Gastmahl im Peregrine Pickle erinnern. †) Schade nur, daß dem Entschluße, das klassische Alterthum nicht bloß müßig zu vergöttern, sondern es aufzuwecken und in das wirkliche Leben einzuführen, immer verwünschte kleine Umstände in den Weg treten, die allen Enthusiasmus dämpfen! So habe ich klagen hören, daß in einem sehr geschmackvoll dekorierten Hause die Herren bei der Assemblee sich häufig an den Stühlen mit stark vor- und hinterwärts geschweiften Füßen die Schienbeine zerstießen, und bei gewissen Coëffures à la

*) weibliche 1799. **) nämlich eine bejahrte 1799. ***) aus der Reise, 1799. †) Schade, daß 1799.

Grecque sollen viel häßliche Hälse zum Vorschein gekommen sein.

Genug, Flaxman hat für Antiquitäts-Dilettanten auf das reichlichste gesorgt. Um nur ein Beispiel zu geben: auf dem Blatt, wo Penelope das Geschoß des Ulysses herbeiträgt, sind die zechenden Freier ganz leicht in der Ferne angegeben; doch unterscheidet man, daß sie die Trinkschalen mit dem Daum durch einen Henkelring gesteckt halten, und mit der übrigen Hand unterstützen. Und dieß war gerade die Art, wie Leute von gutem Tone bei fröhlichen Gelagen tranken; das Gefäß konnte nachher an dem Ringe hinter die Hand herumgeschwenkt werden, wie auf einigen Vasengemälden zu sehen ist.

Etwas weit Höheres als antiquarische Belehrung gewähren indeß diese Kompositionen dem Betrachter, der ohne gelehrte Bekanntschaft mit den Alten in den Sinn ihrer Dichter eingeweiht zu werden wünscht, indem sie deren Darstellungen mit Bildern griechischer Sitte nnd Kunst umgeben. Selbst das geringste Nebenwerk bekommt in dieser Rücksicht einen ganz andern Werth. Der Mensch sucht überhaupt die Gegenstände, die er handhabt, nach sich zu bilden; er thut dieß um so mehr, je freier und *) selbständiger er wirkt: wie alldurchathmend der Geist der hellenischen Bildung war, davon laßen sich die Spuren bis in die geringsten Anticaglien hinein verfolgen, und die Ehrerbietung vor diesen Ueberbleibseln hat daher auch eine sehr ernste Seite. Es wäre ein sinnreicher Versuch, irgend ein antikes Geräth mit Verzierungen und **) allerlei Bilderwerk, einen Sarkophag, eine Vase, vorzunehmen, und in der Voraussetzung als ob nur

---

*) selbstthätiger 1799. **) Kunstabbildungen, einen 1799.

dieß Eine Stück von einem Volke zeugte, dessen Andenken sonst gänzlich untergegangen wäre, zu sehn, wie weit sich die Schlüße daraus auf den Grad und die Art der Kultur treiben ließen. Aber nicht bloß den Umgebungen des Menschen war dieß Gepräge aufgedrückt: auch im Charakter der Formen und des Ausdrucks, den uns die aufbewahrten Kunstwerke darstellen, erscheint die edle Nationalität; denn wie sehr die Kunst wählen, erhöhen und umbilden mochte, so mußte sie doch den Boden *) der Sitte und eigenthümlichen Denkart unter sich haben.

Der Sinn der Worte bestimmt sich nach den Anschaüungen, die man ihnen unterzulegen gewohnt ist; wir sind also in beständiger Gefahr, die Worte der griechischen Dichter, wenn wir sie grammatisch noch so genau verstehn, etwas ganz anderes gelten zu laßen, als sie ihnen und ihren Hörern galten. Das einzige Mittel hiegegen ist, unsere Phantasie auf den Flügeln der alten bildenden Kunst zu ihnen emporzuheben, und es ist des besten Dankes werth, wenn ein geistvoller neuerer Künstler uns hiezu hülfreiche Hand bietet. Aber wie? wird man einwenden: sind diese Abbildungen wahrhaft homerisch? Mit so zierlicher Pracht, so üppig zartem Geschmack wären die Kleidungen, Waffen, Wagen und Pferdegeschirre, die Geräthschaften jeder Art bei den hauptumlockten Achäern und rossezähmenden Troern ausgearbeitet und verziert gewesen? Schlief Penelope auf einem solchen Bett, und erleuchtete sie ihr Gemach mit solchen Kandelabern? Und endlich: sind die Figuren nicht viel zu idealisch? Hat das Nackte der Körper nicht viel zu sehr die feine und doch kraftvolle Gewandtheit, welche die Hellenen sich erst lange nachher durch Gymnastik gaben, und paßt dieß zu der un-

*) derselben unter 1799.

geheuern rohen Stärke der Kämpfer um Troja? — Das ist keine Frage: wenn man zur Erläuterung die oben genannten Dinge und überhaupt die *) Erzeugnisse der mechanischen Künste, welche beim Homer vorkommen, so genau sich's nach der Beschreibung thun läßt, abbilden wollte, so würde es ganz anders ausfallen. Was aber die handelnden Heroen und Götter selbst betrifft, so wird uns wohl niemand sagen, wie sie im Kopfe Homers oder der homerischen Sänger ausgesehen haben. Wir können uns allenfalls begnügen, wenn unsre Phantasie die Rhapsodien des Alten mit solchen Bildern begleitet, wie sie einem gebildeten Griechen aus den Zeiten der blühenden Kunst dabei gegenwärtig waren. Dahin streben nun gerade Flaxmans Umriße. Für den, welcher den Homer **) nur immer als begeisterten Natursohn, als Barden wilder Völkerstämme fühlt, könnten sie ein gutes Gegenmittel sein, ihn auch einmal an die unnachahmliche Schönheit, Ausbildung und Harmonie seines Epos zu erinnern. Ein vollendeter Stil der Poesie kann nur durch einen eben so vollendeten Stil der bildenden Kunst ausgedrückt werden.

Wie übrigens in Homers Zeitalter der Zustand der mechanischen Künste, und die ersten Versuche in schönen Künsten beschaffen gewesen, hat man wohl noch nicht gehörig durch Ausscheidung des Historischen in seinen Beschreibungen ausgemacht. Man würde dabei auf Punkte treffen, wo die Frage sehr verwickelt, aber wichtig wird: ob die Dichtung Anläße von der Wirklichkeit genommen oder ihr ganz und gar vorausgeeilt? Daß bei solcher Rohheit in vielen Stücken, bei der Eingeschränktheit der Bedürfnisse, ein

*) Produkte 1799. **) immer nur 1799.

so großer Nachdruck auf Zierlichkeit in Weberei, Metallarbeiten u. s. w. gelegt wird, ist ein charakteristischer Zug, der dahin deutet, daß aus Homers Achäern Hellenen werden sollten. Auch von körperlicher Schönheit ist viel die Rede, schon regen sich die Anfänge der Gymnastik, und es ist nicht zu übersehen, daß Achilles, der stärkste unter allen aufgeführten Helden, der schnellfüßige heißt.

Eine etwas andre Bewandtniß hat es mit der Art den Aeschylus aufzufaßen, dessen Darstellungen ursprünglich für eine sichtbare Erscheinung auf der Bühne bestimmt waren. Wie die idealische Schauspielkunst der Griechen auf der einen Seite der Musik verschwistert war, so strebte sie auf der andern mit den plastischen Künsten gleichen Schritt zu halten, und es ist wohl klar, daß die Griechen auf dem Theater immer lieber etwas von dem Leben und der Leidenschaft, als von der Größe und Schönheit der Gestalten und Bewegungen aufopferten. Gewiß kann man sich den Anblick ihrer Tragödien nicht leicht zu herrlich und majestätisch vorstellen; allein wenn wir auch beßer in Stand gesetzt wären, einen anschaulichen Begriff davon zu geben, so könnte man dem Zeichner doch nicht rathen, daß er dieß zu seinem Ziel machte. Wir würden den Dichter erst aus der zweiten Hand empfangen, wenn er ihn durch das Medium der theatralischen Darstellung zu komponieren versuchte; und da jede dieser Künste durch ihre verschiedenen Mittel und Zwecke oft weit von der andern abweichen muß, so würde er sich unnöthiger Weise den Beschränkungen beider unterwerfen.

Es versteht sich von selbst, daß der moderne Künstler dasjenige in seinen Bildern, was uns in die Heroenwelt des Homer und Aeschylus versetzt, nicht aus der Luft greifen, oder aus eignen Mitteln hervorbringen konnte. Man erwartet

schon ein vertrautes Studium der Antike darin zu erkennen. Flaxman hat dieses aber nicht bloß in dem Umfange getrieben, wo es ihn als Bildhauer besonders angieng; vielmehr wird man bei seinen Umrißen an nichts so sehr erinnert als an die Bilder auf den griechischen (ehedem *) etruskisch genannten) Vasen. Doch halte man dieß ja nicht für eine blinde **) oder knechtische Nachahmung. Zwar kann es nicht fehlen, daß unter der großen Menge von Figuren nicht hie und da eine eigentliche Reminiscenz vorkommen sollte; allein im Ganzen hat Flaxman sich den Stil der Vasengemälde selbständig angeeignet, und nach seinen Bedürfnissen mit Verstand und Eigenthümlichkeit modificiert. Unstreitig giebt es viele Punkte, worin ihnen der Zeichner von Umrißen beßer folgen kann, als den Statuen und Basreliefs, namentlich im Wurf der Gewänder und der Anordnung und dem Putz der Haare. Was in der Natur durch die Leichtigkeit des Stoffes, durch das wechselnde Spiel der Bewegungen, auch wohl der Farben reizend ist, wird der Skulptur zur Masse: sie muß es also durch Form adeln, und die Umgebungen sich bedeutsamer an den Körper anschließen laßen; bauschige Falten und fliegende Wimpel von Stein hat sich nur der fehlerhafte Geschmack neuerer Bildhauer erlaubt. Schon eine gewisse Weitläuftigkeit der Zuthaten, auch wo die Beschaffenheit des Stoffes sich weniger widersetzt, und der Körper nicht dadurch versteckt wird, würde an einer Statue leicht unverhältnißmäßig scheinen; z. B. die gewaltigen Helmbüsche auf unsern Umrißen, wodurch die Figuren nur desto ***) schlanker werden. Bei dem in den

*) hetrurisch 1799. **) und kn. 1799. ***) svelter werden 1799.

Vasengemälden häufig vorkommenden und hier daraus entlehnten weiblichen Kopfputze, wo das Haar unten am Ende des Haarwuchses durch ein Band oder eine festere Stütze getragen, oder sonst verhindert wird, auf den Hals herabzufallen, geht es oft flammenartig so weit hinterwärts hinaus, als ich mich nicht erinnere, es an irgend einer alten Statue gesehen zu haben. — Auch für mancherlei Verzierungen und Nebenwerke waren die Vasen vortrefflich zu benutzen. Besonders sind die schönen Stickereien an den Gewändern, womit sich die Skulptur natürlich nicht abgiebt, dort zu Hause. Allein Flaxmau hat sich mit Recht gehütet, diese Dinge völlig mit der Ausführlichkeit zu behandeln, wie seine Vorbilder thun: denn es ist ein doppelter Umstand zu bemerken, welcher die Gattung *) jener von der seinigen unterscheidet. Zuvörderst ist es der seltnere Fall, daß uns die Vasen Gegenstände darbieten, wobei es einzig auf Ausdruck und Haltung ankommt; meistens sind festliche Vorstellungen auf ihnen angebracht, die auf Gebräuche, Einweihungen, Siege in heiligen Spielen Bezug haben. Dabei sind folglich diese Dinge: Kränze, Geschmeide, gestickte Gewänder, Gefäße, Altäre u. s. w. etwas Wesentliches, was, nebst der häufigen Wahl der eben aufkeimenden Jugendblüthe in männlichen und weiblichen Gestalten, zu der üppigen Zartheit des Stils beiträgt, und dorische Sitte zu charakterisieren scheint. Dann sind auch die **) Abbildungen auf den Vasen nicht bloße Umriße, sondern wirklich Gemälde, obgleich meistens monochromatische, wo in die rothe ***) Farbe, welche den äußersten Umriß ausfüllt, wieder stark mit Schwarz

*) derselben v. 1799. **) Vasenabbildungen 1799.
***) Tinte, welche der äußerste Umr. 1799.

hineingearbeitet werden darf, ohne daß ein Mißverhältniß entstünde. Einen bedeutenden Unterschied macht es noch, daß auf den Vasen mehrentheils die starken Verkürzungen vermieden und die Gesichter in's Profil gekehrt sind. Schwerlich findet man auf irgend eine Vase eine Verkürzung, wie die hineinwärts jagenden Rosse des Achill, auf dem Blatte, wo er den Hektor schleift, oder eine so gerundete Gruppe, wie die drei Töchter des Pandareus, die sich, von den Harpyen verfolgt, fest mit den Armen umschlingen. Wo es für den Gegenstand vortheilhaft war, hat Flaxman malerisch gruppiert und die Figuren auf verschiedene Plane gestellt; oft aber die dem Basrelief eigne Komposition angewandt, daß mehrere Figuren auf demselben Plane hinter oder gegen einander stehen, jede ganz für sich gilt, und kein Hintergrund vertieft wird. Hierin ist auch Symmetrie, aber von einer ganz andern Art als die beim Dante erwähnte: es ist die gebildete *) Einfachheit eines Geschmacks, der sich nicht im Unnütz-schwierigen gefällt, sondern mit den leichtesten Mitteln gerade zum Ziele geht. Hat die Handlung etwas Gleichförmiges, so wird, wie mich dünkt, der Eindruck durch eine geordnete Wiederholung ruhiger und größer in die Seele gebracht. Man nehme z. B. das Blatt, wo Elektra mit drei Choephoren ein Trankopfer zum Grabe ihres Vaters trägt: alle gehen im Profil in gleicher Entfernung hinter einander, weinend, mit ähnlichen Geberden, nur Elektra tiefer gebeugt. Eben so ist die Scene **) angeordnet, wo Eteokles und Polynikes todt herbeigetragen werden: voran der Herold, dann die beiden Leichen, jede auf den Achseln von zwei Kriegern getragen, hierauf in kleinen Entfernungen

*) Simplicität 1799. **) komponirt 1799.

Antigone und Ismene, entgürtet mit aufgelöstem Haar und die Hände ringend, endlich eine weibliche Person, die den Chor vorstellt.

Da die Vasengemälde aus einer ganz andern Kunstschule und andern Zeiten herrühren, als die auf uns gekommenen alten Statuen, so weichen auch die Vorstellungsarten der Götter manchmal sehr ab: Flaxman hat sich daher in Kostum und Charakter an das uns bekanntere Herkömmliche gehalten, und z. B. dem Apollo immer die Haarschleife über der Stirn, die Schlankheit in den Hüften u. s. w. gegeben, womit wir ihn zu sehen gewohnt sind; auf den Vasengemälden könnten wir ihn bloß für einen mit Lorber bekränzten weichen Jüngling halten. Andere Gottheiten, wie *) Pallas, Iris, sind nicht zu verwechseln. Hingegen das Luftschreiten der Götter, das mit den Bildern Homers weit beßer übereinstimmt, als Fliegen oder Schweben, und eben durch das Seltsame bedeutungsvoll für ihre unwiderstehlich schnelle Wirksamkeit wird, hat der Künstler den Vasen abgesehen. So stellt er Apollo und Diana vor, wie sie die Menschen mit ihren sanften Geschoßen umbringen. Und wie herrlich führt Merkur die Seelen der Freier in die Unterwelt! Den Caduceus in der Linken auf die Schulter zurückgelehnt, die Rechte in die kurze Chlamys gewickelt, die sich dadurch an den rechten Schenkel straff anzieht, und den linken gewaltig ausschreitenden unbedeckt läßt, ist er das Bild des behendesten Boten; und die Schatten, die hinter ihm, in Mäntel vermummt, mit straubigem Haar und verwildertem Blick in die schauerlichen Regionen gedrängt **) hineinschweben, machen damit einen schönen Kontrast. Das Luft-

*) Minerva 1799. **) hereinschw. 1799.

schreiten ist auch an den Götterpferden bemerklich gemacht: ihre Hufe schlagen hinten ohne Gegenhalt weit aus, vorn sind sie stark angezogen. So auf dem Blatte, wo Pallas und Juno auf einer Quadrige zum Thor des Olympus hinausjagen, das ihnen die voranschwebenden Horen öffnen; auf dem nächsten treten die ausgespannten Pferde, von den Horen wieder in den Stall geführt, auf die Wolken mehr wie auf festen Boden, und die leichten Mädchen zwischen den sich bäumenden Rossen bilden eine reizende Gruppe. Die Pferde sind übrigens im Ganzen auf den Vasengemälden nicht eben das Vorzüglichste: ein heutiger Pferdekenner würde sowohl gegen ihre Proportionen, als die Art, die Beine zu setzen, Manches einzuwenden haben. Unser Künstler hat daraus den Schnitt *) der gestutzten Mähnen und die Art des Geschirres genommen; in der Zeichnung selbst aber hält er ein gewisses Mittel, so daß das fremde Ansehen der Thiere mit zu dem antiken Götter- und Helden-Kostum zu gehören scheint.

Ich würde nicht fertig werden, wenn ich an den einzelnen Darstellungen die Zartheit des Sinnes, womit Ruhe und lebendige Wahrheit, das Heroische und das **) Anmuthige verschmolzen ist, näher entwickeln wollte, und muß mich an wenigen Beispielen begnügen. Ein sehr gefälliges Bild macht die Scene zwischen Venus, Helena und dem aus der Schlacht entkommenen Paris. Der verführerische Weichling liegt in der phrygischen Mütze zugedeckt auf dem Lager, und lauscht, den Arm auf das Polster gelehnt, auf den Ausgang der Unterhandlung zwischen jenen beiden. Neben der reich bekleideten Helena steht Venus nackt auf einem Wölkchen, neigt den

*) der Mähnen 1799. **) Graziose 1799.

Kopf anmuthig überredend zu ihr *) hinab, und legt ihr die linke Hand auf die Schulter. Helena steht nach vorn, mit eben dieser **) Schulter vom Paris abgewandt, nach welchem sie jedoch über die Achsel hinsieht; die Finger der rechten Hand an der Wange, überlegt sie mit züchtig lüsterner Miene. Nicht weniger zart ist die andere Hälfte der Geschichte gedacht: der wackere Hektor tritt in voller Rüstung, den Schild auf den Rücken geworfen, herein, nnd redet seinen Bruder bestrafend an; am anderen Ende sitzt Helena im Seßel zurückgelehnt, und giebt ihrem Schwager in der Stille Recht. Der schöne Paris, bis auf die Sohlen und die phrygische Mütze nackt, steht in der Mitte, auf den Bogen gestützt, den er eben geglättet hat, und hört die Vorwürfe mit gesenktem Haupte an. Das Naive und Drollige in manchen homerischen Erzählungen muß der Künstler ganz im richtigen Sinne gefühlt haben, so leise giebt er es an, ohne dem Edlen Abbruch zu thun. Wie außer sich vor Bestürzung und Schmerz ist die verwundete Venus, die von der Iris an beiden Händen zum Olymp gehoben wird, während Mars, ebenfalls verwundet, seitwärts sitzt! Gerade so verzweifelt eine schöne Göttin, die man in den Finger geritzt hat. Nachher, wie die für Troja kämpfenden Götter luftschreitend wider ihre Gegner ziehen, und in dem regen Gewühl ***) vorn Diana und Apollo den Bogen spannen und Mars die Lanze schwingt, ist Venus durch Schaden gewitzigt, und hält sich ganz im Hintertreffen. — Eine ungemein artige Gruppe ist die, wo Eurynome und Thetis, jene ganz nackt, †) diese nur unterwärts von einem losen Gewande bedeckt, gegen einander knieend den kleinen vom Himmel herabgeschleu-

*) herab 1799. **) 'Schulter' fehlt 1799. ***) vornan D. 1799. †) 'diese ... bedeckt' fehlt 1828

derten Vulkan auf ihren Armen halten; der alte Okeanos sitzt kolossalisch in der Ferne dahinter, mit lang fließendem Bart und einem Kranze von Seethier-Köpfen.

Ganz eigen ist die Zeichnung von der Leukothea gedacht, die dem Ulysses ihre Binde giebt; nicht genau nach der Geschichte, allein die Vortheile der Abweichung fallen sogleich in die Augen. Dort setzt sich die Göttin auf den Rand des Fahrzeuges nieder, worin Ulysses noch schifft. Hier ist es schon zertrümmert, und er schwimmt rücklings, einen Balken umarmend. Sie ist in gerader Richtung aus dem Meer emporgestiegen, ohne Bekleidung, die Schenkel und Beine an einander geschloßen, nur die Spitzen der Füße sind noch in das Wasser eingetaucht. Mit beiden über dem Haupte erhobenen Armen löset sie das mehrmals um ihre Haare, die zum Theil schon an beiden Seiten bis unter die Hüften flattern, gewundene Band. Ob *κρήδεμνον* dieses bedeuten könne, und es alsdann nicht vielmehr *ἀναδέσμη* heißen müßte, mag der Künstler mit *) den Philologen ausmachen. In der Abbildung der Scylla ist die Idee des Dichters zuverläßig nicht getroffen, sie soll bei ihm offenbar ganz thierisches Ungeheuer sein, mit sechs Köpfen und langen Drachenhälsen. Hier ist sie menschlich und zwar männlich gebildet, drei Gesichter sind sichtbar, und vier Arme, in deren jedem sie einen zappelnden Gefährten des Ulysses hält; unterhalb des Leibes gehn aus gewundenen Schweifen eines Seethiers bellende Hundsköpfe hervor, die, wie man weiß, ein neuer Zusatz sind. Indessen ist die Gestalt immer geschickter zusammengesetzt, als man sie zuweilen sieht, und vielleicht ist das am meisten zu tadeln, daß der Zeichner

*) dem 1799.

sich überhaupt darauf eingelaßen hat; denn auch treu nach dem Homer genommen, gäbe es immer nur einen abscheulichen Meerdrachen. In andern ähnlichen Fällen hat er sich vorsichtiger herausgezogen: der hundertarmige Briareus, von der Thetis zu Jupiters Schutz heraufgerufen, der, vollständig vorgestellt, wie eine indische Gottheit aussehen würde, kommt hier erst mit dem riesenhaften Kopfe aus der Erde hervor und greift vorläufig nur noch mit sechs Händen an die Kluft, die er sich öffnet. Die andringenden Haufen der Schatten, welche den Ulysses fürchten laßen, die Gorgo werde erscheinen, sind zwar gräßliche Larven, aber von mannichfaltigem und furchtbarem Ausdruck. Man kann keine sprechendere Geberde sehen, als die der Nymphe Lampetie, wie sie dem Sonnengotte den Verlust seiner geliebten Herden ankündigt. Sie schwebt hinzu, ihr Gesicht ist gegen ihn in die Höhe gerichtet, die starren Arme hinter *) das Haupt zurückgeschlagen, während der Gott, bestürzt nach ihr umgewandt, die Zügel der Pferde plötzlich bis gegen die Schultern anzieht. In den Scenen zwischen Ulysses und dem göttlichen Sauhirten, und dann der Penelope, entspricht der milde, erfreulich rührende Ausdruck **) jener stillen Anhänglichkeit an häusliche Verbindungen, welche die ganze Odyssee beseelt: besonders ist Penelope, die zu dem lange bezweifelten Gemahl ***) hinantritt und ihn, die Hand um seinen Kopf gebogen, zum erstenmal umarmt, ein anmuthig sittiges Weib.

Ich weiß nicht, ob ich mich irre, wenn ich, so sehr alle vier Sammlungen in Einem Geiste gearbeitet sind, die Umriße zum Aeschylus für die vorzüglichsten halte, die der

---

*) dasselbe z. 1799. **) der 1799. ***) herantr. 1799.

Künstler, vielleicht durch die vorhergehenden Studien geübt, zuletzt unternahm. Es giebt ihnen schon einigen Vorzug, daß die Platten, deren Format übrigens nicht bei allen dasselbe ist, sondern sich nach den Bedürfnissen der Anordnung richtet, die größten sind. Die Gestalten des Aeschylus gehen eigentlich alle über Lebensgröße hinaus; man kann sagen, daß er, wie Sophokles die Heroen und Heroinen, die Götter am besten dargestellt habe, und unter diesen zwar die alten: die Titanen, wie Prometheus und die Eumeniden. Jener scheint mir auf dem letzten der zu dieser Tragödie gehörigen Umriße im größten Charakter gerathen zu sein: die unbezwingliche Kraft ist nicht durch übermäßige Schwellung der Muskeln, sondern durch ihre Derbheit und scharfe Bezeichnung erreicht. Merkur ist eben nach der letzten vergeblichen Botschaft weggeflogen, Prometheus erwartet mit drohend herumgewandtem Gesichte das Ungewitter; sein Trotz, der die gespreizten Glieder, ungeachtet der Ketten, gewaltsam aufregt, und die Fäuste ballt, wird durch die weiche Trostlosigkeit und Angst der zu seinen Füßen zusammengeschmiegten Okeaniden noch mehr gehoben. Hiezu paßen die etwas volleren Formen, welche der Künstler den nackten oder halbbekleideten Nymphen gegeben hat, um ihr Element anzuzeigen, so wie auch ein Paar von ihnen auf dem Blatt, wo sie herzufliegen, die Arme fast wie zum Schwimmen bewegen. Die Flügel, die sie haben, stehen zwar beim Aeschylus: warum müßen es aber gerade Schmetterlingsflügel sein? Vielleicht um eigentliche große Fittige zu vermeiden? Die Ankunft des Okeanos auf dem Greif nimmt sich so schön und würdig aus, daß man nicht fragt, ob die Absicht des Dichters genau befolgt ist, bei dem das Thier ein vierfüßiger schnellgeflügelter Vogel heißt. Hier ist es als ein Be-

Bewohner der See mit Floßen gebildet: die Klauen an den Tatzen, wovon die eine zum Fortschreiten durch die Luft gehoben, die andere mächtig niedergedrückt ist, sind durch eine Schwimmhaut verbunden, der Hals biegt sich schwanenartig, der Kopf hat Aehnlichkeit mit dem eines Pferdes. Der Okeanos sitzt nachläßig hingelehnt auf seinem Rücken, nach Art der Flußgötter, in der Linken das an der Schulter ruhende Ruder, die Füße sind durch den gewundenen Schweif des Thieres gesteckt.

Es ist eine von Flaxmans gewöhnlichen Feinheiten, daß die Gottheiten im Tempel zu Argos, wohin sich die Danaiden geflüchtet, im älteren Stil der Skulptur mit steif geordneten Locken und Flechten abgebildet sind. An den Danaiden als Aegyptierinnen ist durch Physiognomie und Tracht, durch die eckigen Zierraten und Streifen der Zeuge, durch wunderlich gekräuselte oder ganz schlichte Haare, wovon ein starker Streif hinter dem Ohr hinunter vor die Schulter fällt, das Ausländische und Barbarische sehr gut ausgedrückt. Zwar konnte dieß dem Zeichner nicht entgehen: der Dichter hat einen solchen Nachdruck darauf gelegt, daß es vielmehr ihm zum Verdienst anzurechnen ist, wenn er nicht übertrieb. Der König Pelasgus sagt zu den Danaiden, da sie ihm erklärt haben, ihr Geschlecht stamme aus Argos ab:

Unglaublich lautet's, fremde Jungfraun! meinem Ohr,
Daß ihr mit uns sollt sproßen aus Argeier Stamm.
Denn nach dem Ansehn seid ihr Weibern Libyens
Vielmehr vergleichbar, keineswegs einheimischen.
Auch Neilos etwa möchte solch Gewächs erziehn;
Dergleichen Wesen prägt den Frauenbildungen
In Kypros Eiland Zeugekraft der Männer auf.
So sollen Inderinnen auf berittener
Kamele Rücken weit umherziehn, deren Land

Angränzend fernhin bei den Aethiopen liegt.
Den männerlosen starken Amazonen auch,
Wofern ihr Bogen führtet, möcht' ich euch gar sehr
Vergleichen. Darum thut mir das belehrend kund,
Wie eure Herkunft, euer Sam' argeiisch sei.

Es ist eine von den Stellen, wobei man den kolossalischen Kothurn des Aeschylus lächelnd bewundern kann, der im Tragischen eben so naiv ist, wie Homer im Epos. Ausdruck und Gegensatz ist vortrefflich auf dem Bilde, wo der ägyptische Herold eins von den Mädchen bei den Haaren wegschleifen will, und der edle König mit halbgezognem Schwert herbeieilt und ihm zuruft:

Du höhnst, Barbar! Hellenen mit zu keckem Muth.

Bei der sonst feurigen, und doch einfachen Komposition vom Schwur der sieben Helden gegen Thebe, hat einmal ein moderner Gebrauch zu fest in der Einbildungskraft des Künstlers gehaftet, als daß er den Irrthum hätte wahrnehmen sollen. Sie stehen nämlich in ihrer Rüstung und mit *)Schilden gegen einander, drei an einer, vier an der andern Seite des geschlachteten Stiers, und halten alle den Daum und die nächsten zwei Finger in die Höhe, welches gewiß nicht die griechische Weise zu schwören war. Nach dem Aeschylus scheint es, als hätten sie beim Schwur die Hand in das Blut des Opferthieres getaucht; sollten Hände erhoben werden, so mußten es wenigstens beide sein, wie beim Beten. Auch ist der Dichter offenbar mißverstanden, wenn Apollo an dem Zweikampf der Brüder Antheil nimmt, und den Bogen gegen Polyneikes spannt: dieß soll sich auf V. 806....808 gründen.

---

*) den Schilden 1799.

Die Scenen aus dem Agamemnon, den Choephoren und Eumeniden sind ganz im ernsten Sinne dieser großen tragischen Verkettung gezeichnet. Auf die festliche Rückkehr Agamemnons wirft Kassandra neben ihm auf der Quadrige einen Schatten trüber Ahndung; nachher steht Klytämnestra mit dem Beil als erhabene Verbrecherin unerschüttert hinter der Leiche ihres in das Badegewand verwickelten Gemahls, dem zu beiden Seiten der Chor trauernd kniet; da hingegen Orestes den Zoll der Menschlichkeit für seine Gräuelthat bezahlt, und mit Entsetzen flüchtet. Die Schlußscene aus den Eumeniden krönt das Ganze. An der einen Seite sitzen die alten schweigenden Richter auf ihrem Thron; vor ihnen steht Orestes, noch in schwermüthiger Stellung; vor diesem Athene, und weiter hineinwärts Apollo. Jene redet den Eumeniden gegenüber zu: sie ist die Weisheit und Ueberredung in schöner weiblicher Gestalt, welcher selbst die Töchter der Nacht nicht widerstehen können, und sich mit gesenkten Fackeln, wie über ihre eigenen gemilderten Gesinnungen verwundert, zum friedlichen Abzuge anschicken. — Aus den Persern ist kein einziger von den auf dem Theater vorkommenden Auftritten behandelt. Die Gegenstände sind: ein Traumgesicht der Atossa; ein Gefecht, wo persische Krieger von einem Berge hinabgestürzt werden; dann die gebeugte und knieende Asia mit den zerbrochenen Insignien ihrer Herrlichkeit. Sonst sind noch auf verschiedenen Blättern zu den andern Tragödien bloße dichterische Bilder und Anspielungen, wie beim Dante, zu pittoresken Phantasien entfaltet.

Wenn man andere Dichter des Alterthums auf ähnliche Weise mit Zeichnungen begleiten wollte, so würden besonders Pindars Oden unübersehlich viele Veranlaßungen zu

der zuletzt erwähnten Gattung geben; doch kommen ja auch viele ausführlich erzählte Mythen und Geschichten bei ihm vor. Dann ist Sophokles und Euripides noch unberührt, und der herrliche Aristophanes, für den mit genialisch entworfenen Bildern eine ganz neue Epoche des Verständnisses *) anheben würde. Die Vasengemälde, die eine Menge komische Maskenfiguren enthalten, würden hiezu wiederum ein wesentliches Studium sein. Ohne noch zu den späteren Dichtern der Griechen und zu den Römern herabzusteigen, welch ein unermeßliches Feld für den Künstler, der sich berufen fühlte, mit Flaxman zu wetteifern! Auch in den von ihm geschmückten Gedichten ist noch etwas mehr als Nachlese zu halten: ich will hier nur als Beispiel erinnern, daß unter den Umrißen zur Ilias der berühmte Abschied der Andromache von Hektor fehlt.

Indem ich lebhaft wünsche, daß uns bald ein deutscher Künstler mit eben so schönen Einladungen zum Genuß der alten Poesie beschenken möge, und mich freuen würde, wenn dieser Aufsatz etwas beitrüge, die Aufmerksamkeit dahin zu lenken, kann ich nicht vergeßen, daß die Dichter auch das Ihrige thun müßen, ihre Vorbilder bei uns einheimisch zu machen, und daß unter andern, bei allen Fortschritten in diesem Fache, poetische Uebersetzungen, woraus der deutsche Leser die sämmtlichen Dramatiker der Griechen und den Pindar nach Würden könnte schätzen lernen, zu den Aufgaben gehören, die noch immer ihren Meister suchen.

---

*) angehen 1799.

Anmerkung zum neuen Abdruck. 1828.

Mein frühzeitig über Flaxmans Umriße gefälltes Urtheil ist seitdem durch die europäische Meinung bestätigt worden. Vielfältig in Nachstichen verbreitet, haben sie in Italien, England, Deutschland und Frankreich allgemeinen Beifall gefunden. Bei meinem Aufenthalt in London vor vier Jahren hatte ich das Glück, den vortrefflichen Künstler noch persönlich kennen zu lernen, durch dessen Tod England im vorigen Jahre eine seiner Zierden verloren hat. Der schwächliche Mann, von gebrechlichem Körperbau, aber von ungemein liebenswürdigen Sitten, empfieng mich auf das freundlichste. Ich fand ihn in seiner Werkstätte mit großen Bildhauer-Arbeiten beschäftigt, besonders für Grabmonumente, womit man seit einiger Zeit angefangen hat, die St. Pauls-Kirche zu bevölkern. Diese besondern Aufträge, vielleicht auch der fromme Hang seines Gemüthes, entfernten ihn in seiner späteren Lebenszeit von mythologischen Gegenständen, dem eigentlichen Gebiet des Bildners.

In seiner Jugend hatte er unternommen, für einen der ausgezeichnetsten Kunstkenner Englands, Herrn Thomas Hope, den Torso von Belvedere zu kopieren und zu ergänzen. Hebe sollte neben dem vergötterten Herkules stehen und ihm die Nektarschale reichen, während er, den linken Arm auf ihre Schulter gelehnt, entzückt zu ihr hinaufschauend, mit der rechten Hand die Schale empfängt. Dieß ist der Gedanke, der sich mir, ohne daß ich von Flaxman's Vorhaben wußte, bei Betrachtung jenes erhabenen Bruchstückes, jedesmal aufgedrängt hat. Wie viel unbefriedigende und verkehrte Vermuthungen darüber vorgebracht worden, ist bekannt. Zu

einer Gruppe hat die Figur augenscheinlich gehört, und schwerlich läßt sich eine schicklichere aussinnen. Flaxman sagte mir jedoch, er habe die Unternehmung aufgegeben, weil er sich überzeugt, seine Ergänzung sei nicht die richtige. Wie dem auch sei, es bleibt immer eine herrliche Aufgabe, werth, daß unsre gelehrtesten Künstler sich darüber berathen mögen.

Zwei Gegenstände aus dem klassischen Alterthume hat Flaxman noch in den letzten Jahren behandelt: er hat eine Reihe von Umrißen zum Hesiodus gegeben, und den Schild des Achilles in halberhobener Arbeit ausgeführt. Von den ersten schenkte er mir ein Exemplar mit Einzeichnung seines Namens: sie sind mir nun ein theures Andenken. Es war ihm angelegen, daß ich seinen Schild sehen sollte: er begleitete mich deswegen in die City zu dem Goldschmied und Juwelier der Krone, wo das Werk, nach seinem Modell in vergoldetem Silber ausgearbeitet, aufgestellt war. Es ist auf solche Art dreimal wiederholt worden: für den König, den Herzog von York und den Herzog von Wellington. Ich hatte nicht Muße, die reiche, glänzende und höchst belebte Komposition mit der homerischen Beschreibung im Einzelnen zu vergleichen; auch war es hier ja nicht um eine antiquarische Restauration zu thun, dergleichen mehrere Gelehrte und zuletzt Quatremère de Quincy versucht haben: sondern der Künstler hatte seiner Einbildungskraft freien Lauf gelaßen.

Ob die hesiodischen Umriße gleichen Ruhm mit den früheren erwerben werden, läßt sich bezweifeln, ohne daß man darum zugeben müßte, daß sie den Blättern zum Homer und Aeschylus an wahrem Gehalt nachstehen. Denn zuvörderst ist Hesiodus weder so popular als die zwei genannten Dichter, noch so günstig für eine malerische Begleitung.

Ferner ist ein großer Unterschied zwischen den Kupferstichen bemerklich. An Thomas Piroli hatte Flaxman für den Dante, Homer und Aeschylus einen geübten Kupferstecher gefunden, der allenfalls aus eigner Wißenschaft den Unbestimmtheiten des Originals nachhelfen konnte, weswegen seine Blätter sich wie dreiste Federzeichnungen ausnehmen. Der englische Kupferstecher hingegen hat mit furchtsamer Hand die Striche nachgezeichnet, zuweilen wohl die flüchtigen Andeutungen nicht ganz richtig aufgefaßt. Deswegen kommen starke Verzeichnungen vor: aber Korrektheit kann von einem ersten Entwurfe nicht gefordert werden, noch für sich allein ihn hinreichend empfehlen, da man hier andre Eigenschaften sucht. Der dichterische Sinn, die eigenthümliche Auffaßung, kühne und gelungene Gruppierungen, endlich so viel Geist in einer so leichten körperlichen Umhüllung, empfehlen diese Bilderreihe in gleichem Grade wie die vorigen; und über Alles ist eine sinnige Naivetät, eine ätherische Grazie hingehaucht.

Bei dem Rückblicke auf die Zeit, wo ich den vorstehenden Aufsatz abfaßte, emfinde ich eine wahre Befriedigung und lebhafte Freude. Welche Fortschritte sind seitdem gemacht worden! Welche Bahn hat die deutsche Kunst durchmeßen! Und gerade der Gattung, welche ich empfahl, der malerischen Begleitung der Dichter, haben sehr ausgezeichnete Talente ihre Neigung zugewendet. Ich erwähne hier vor allen andern die Blätter meines genialischen Freundes Cornelius zu dem Liede der Nibelungen und zum Faust. Jene bezeichnen einen doppelten Fortschritt: denn auch das herrliche Denkmal unsrer alten Heldensage war damals noch fast Niemanden bekannt oder zugänglich. Die Zeichnungen zum Faust sind ein groß gedachter und tiefsinniger Kommen=

tar zu der originalsten Schöpfung unsers großen Dichters, neben welchem man gern die schwerfälligen hohlen Grübeleien, welche ohne alle praktische Einsicht in die Poesie über den Faust bis zum Ueberdruße geschrieben sind, dem Dichter und dem Maler als ein Holokaust verbrennen möchte. Aber der Werth solcher Leistungen läßt sich nicht in einem Anhange und vorübergehend gehörig schätzen: ich habe mir längst vorgesetzt, ihnen eigne Betrachtung zu widmen.

III.

Ueber die berlinische Kunstausstellung von 1802.

Eine Ausstellung führt, wie ich glaube, diesen Namen davon, daß sie gemacht wird, damit Ausstellungen darüber gemacht werden können. Vielleicht hat man diese Benennung deswegen einer Aussetzung vorgezogen, weil die letzte an das Schicksal ausgesetzter Kinder erinnern möchte, welches in der That nicht selten ausgestellten Kunstwerken zu Theil wird: denn sonst würde dabei dieselbe Bequemlichkeit der Ableitung eintreten, daß Kunstwerke ausgesetzt werden, damit an ihnen allerlei ausgesetzt werden könne. Dieß ist ein uralter Gebrauch; schon Apelles hat auf solche Art Gemälde ausgesetzt oder ausgestellt. Hier haben wir nun eine ganze Menge moderner Apellen; der Kritiker spielt dabei die Rolle des bekannten Schusters, und mag sich hüten, nicht über die Befugniß seines Leistens hinaus zu gehn. Wenn er sich nur auf Schuhe versteht, muß er bei diesen stehen bleiben und sich nicht an das Ganze des Gemäldes wagen, außer etwa, wenn es wirklich von unten bis oben ganz Schuh sein sollte.

Da nun viele der vorliegenden Bilder sich nicht höher schwingen, so befindet sich der Beurtheiler in einem schwierigen Gedränge zwischen der Verehrung, welche man einer berühmten Akademie der Künste in einer der Hauptstädte Europas schuldig ist; zwischen der staunenden und nachdenklichen Bewunderung, womit man eine Sammlung von Erzeugnissen des menschlichen Geistes betrachtet, welche zu Stande zu bringen nichts Geringeres als der Mittelpunkt eines großen Königreichs, freigebige fürstliche Unterstützung, über-

haupt ein hoher Grad von Kultur und der Zusammenfluß der mannichfaltigsten Bestrebungen erforderlich ist, — und der Freimüthigkeit und Wahrheitsliebe, die allein seinen Bemerkungen einigen Werth ertheilen kann. Er wird, um sich aus dem Handel zu ziehen, seine Zuflucht zu Hypothesen nehmen müßen. Eine solche wäre zum Beispiel, daß die Akademie nach ihrer Weisheit eine scherzhafte Prüfung des öffentlichen Geschmacks habe anstellen und versuchen wollen, wie schlecht ein Kunstwerk wohl sein dürfte, ehe das Publikum es merkte. Da wäre es denn sehr lobenswürdig, daß selbst Vorsteher und Lehrer zu dieser ergötzlichen Unterhaltung die Hände geboten haben. Was hierin noch mehr bestärkt, ist, daß der Verfaßer des gedruckten Verzeichnisses die Akademie nach ihrem eignen Vorgange zu ironisieren scheint, indem er in der vorangeschickten Lebensbeschreibung des bisherigen jetzt verstorbenen Kurators, Freiherrn von Heinitz, die Ausstellung zwar nicht als ein Monument, aber doch als ein castrum doloris für ihn, wörtlich also 'als ein Lager des Schmerzes' angesehen wißen will. Man sollte freilich denken, eine besondre Ausstellung wäre hiezu überflüßig, da die Probe, wenigstens in Ansehung perspektivischer Landschafts- und Architektur-Stücke, täglich im Nationaltheater mit den Dekorationen des Hrn. Verona angestellt wird, welche den Zuschauern immer gefallen, wenn sie nur bunt wie Weihnachts-Auffsätze aussehen, wiewohl sie sämmtlich so ungereimt und widersinnig sind, daß diese kostbare Bühne unter ihrem Dekorationen-Vorrath, ich darf es dreist behaupten, kein ordentliches Wohnzimmer für Familien-Gemälde, ja nicht einmal einen einzigen ordentlichen Baum besitzt.

Man wird also eine zweite Hypothese zu Hülfe nehmen müßen, die viel weiter reicht als die erste, da bei einer öffentlichen Anstalt billig dem Ernste ein viel weiteres Gebiet eingeräumt wird, als dem Scherze. Hat die Akademie nicht unverkennbar die großen Grundsätze der Toleranz und Humanität durch die That predigen wollen? Der erste wird im artistischen Fache so lauten: es soll Allen und Jeden, nicht bloß den Dilettanten, sondern auch den Künstlern von Profession erlaubt sein, so schlecht zu malen, als sie wollen, ohne daß sie in dieser Liebhaberei gestört werden dürfen. Der Grundsatz der Humanität: sämmtliche Urheber dieser Arbeiten

sind für wackre, rechtschaffne und artige Leute zu halten, wenn sie schon das Unglück haben, schlecht zu malen oder bildzuhauen. Dieses kann dem Besten begegnen, und um es anschaulich darzuthun, haben sich nicht wenige von den Professoren, Lehrern und Mitgliedern der Akademie aufgeopfert. Es ist, als ob sie selbst bei ihren Werken stünden, und den talentlosen, trägen und auf jede Art untauglichen Schülern zuriefen: Laßt den Muth nicht sinken! Seht, so arbeiten wir, und sind dennoch geschätzte nützliche Bürger des Staats, und sind dennoch zu Ehren und Würden gelangt!

Wenn wir die angegebenen Gesichtspunkte festhalten, so werden wir uns über Manches kürzer faßen können, und für eine engere Auswahl des Beßeren, die immer noch eine nicht unbeträchtliche und wahrhaft erfreuliche Ausstellung hätte bilden können, mehr Raum gewinnen. Ohne weitere Vorrede treten wir in die Säle und wollen uns darin zu orientieren suchen. Das Verzeichniß, welches nicht weniger als 477 Nummern enthält, wovon überdieß verschiedne für mehrere Stücke gelten, und worunter noch manche später eingesandte Kunstwerke fehlen, wird uns dabei von keiner sonderlichen Hülfe sein, denn die Sachen folgen nicht nach der Ordnung der Zahlen auf einander; und wiewohl Abschnitte gemacht sind, werden die Rubriken theils nicht genau beobachtet, theils trennen sie, was in künstlerischer Hinsicht zusammengehört. So sind von den historischen Gemälden die vaterländisch-historischen, von den Landschaften die vaterländischen Gegenden, von den Bildsäulen überhaupt, die von merkwürdigen Männern Preußens abgesondert. Auf diese Art findet man weder was von Einem Meister herrührt, noch was zu derselben Gattung, beisammen; ja es ist oft nicht einmal angegeben, ob etwas Gemälde in Oel oder Pastell, oder ob es Zeichnung und in welcher Art ist. Kurz ein Catalogue raisonné ist es gewiß nicht, da er sich überdieß alles Urtheils enthält; eher möchte es ein Catalogue confusionnaire heißen. Wir werden uns also in den Zimmern selbst umsehen und das Zusammengehörige so gut als möglich herausfinden müßen.

Das Eintrittszimmer ist mit künstlichen Fabrikaten, Teppichen, Porzellan, lakierten Sachen, Stuck-Marmor, Metallarbeiten u. s. w. angefüllt; hierauf das Zimmer der Skulptur; dann sind in einigen größern die Gemälde, Zeichnungen und Kupferstiche aufgehängt:

alles endigt mit einem Zimmer, worin sich kolorierte Kupferstiche von Architektur und Landschaften, nebst den Zeichnungen von Schülern der hiesigen Akademie und einiger Provincial-Anstalten in Mappen befinden. Es ist eine sinnreiche Allegorie auf die Art, wie die schönen Künste heutiges Tages existieren, daß man erst durch die Industrie der Manufakturisten zu ihnen gelangt; diese zeigen uns, wie man nichtsnutzige Kunstwerke in nützliche verwandelt. Manierierte Bilderchen auf schön glasierte und vergoldete porzellänene Teller gebracht, oder Stücke aus der englichen Shakspeare-Gallerie zu lakierten Präsentiertellern in der Stobwasserschen Fabrik verwandt, können nunmehr mit allen Ehren bestehen. Die Allegorie würde vollkommen sein, wenn man durch eben ein solches Zimmer am andern Ende herausgienge, und dieß hätte auf gewisse Weise erreicht werden können, wenn die Kupferstiche alle in das letzte Zimmer zusammen gebracht worden wären. Denn sie sind ja derjenige Zweig, wodurch der Kunstsinn, der es in unsern erleuchteten Zeiten einmal nicht laßen kann nützlich zu sein, aus seiner unfruchtbaren Sphäre wieder in die Oekonomie hinaustritt, und sich an das Fabrikat anschließt. Dann aber müßten freilich die Schüler-Mappen hier weggeräumt werden, die wegen des Mangels an Fertigkeit und Sauberkeit nicht eben fabrikmäßig zu nennen sind. Ich unternehme es nicht, in diesen verworrenen sibyllinischen Blättern die Zukunft zu lesen: sie mögen eine Ilias von Begebenheiten in sich enthalten, die sich erst in entfernten Ausstellungen vollständig entwickeln wird.

Skulpturarbeiten.

Von Bildhauerarbeiten hat die Schadowsche Werkstätte bei weitem die größte Menge geliefert. Sie bestehen größtentheils in Porträt-Büsten, doch sind auch einige ganze Figuren darunter. Jenen ist im Ganzen genommen das, was man gemeinhin Aehnlichkeit nennt, nicht abzusprechen, welches auch nicht zu verwundern ist, da Herr Rektor und Hofbildhauer Schadow, wie man weiß, sich fleißig des Zirkels bedient, und überdieß nicht selten die bequeme Methode des Formens über den lebendigen Kopf zu Hülfe nimmt. Freilich bekommt bei dieser widerwärtigen Operation der Mund etwas Gekniffenes, die ganze Miene wird peinlich, die fleischigen Partien werden platt gedrückt u. s. w., so daß bei dem Nacharbeiten

Leben und Bewegung gleichsam nur wie eine Schminke auf die todte Masse aufgetragen werden muß. Das gemeine Auge, welches ohne Gefühl für Form bloß eine materielle Befriedigung in der Kunst sucht, ist zwar mit einer auf diesem Wege entstehenden Aehnlichkeit zufrieden: sie ist aber nichts desto weniger von der ächten Aehnlichkeit, welche in der charakteristischen Auffaßung des Ganzen besteht, himmelweit verschieden. Die Eitelkeit könnte wenigstens das Auge der Damen schärfen, um sie bemerken zu laßen, daß der Kopfputz an den weiblichen Porträten sehr nachläßig, ohne Wahl und Zierlichkeit ist, was um so weniger Entschuldigung findet, da die heutige Mode darin so viel Geschmackvolles, den antiken Formen sich Annäherndes darbietet. Was Locke sein soll, hängt schwer wie aus dem Waßer gezogen; die anliegenden Partien der Haare sind mit einem geriefelten Eisen oder Holze überstrichen, welches für einen Koch bei Pastetenformen ein brauchbares Werkzeug sein mag, in der Skulptur aber nicht so ohne weiteres angewandt werden sollte. Man vergleiche nur den Kopfputz der Madame Bürger von Schadow mit dem der Gräfin Voß von Tieck. Wie verworren, zerstört und wenn man von dem weißen Gypse dieß sagen kann, wie schmutzig erscheint jener gegen die durchgearbeite Bestimmtheit und Nettigkeit des letzten. Von Eleganz und für den Charakter des Gesichts bedeutender Wahl wollen wir gar noch nicht einmal sprechen.

Um im Einzelnen etwas über erwähnte Köpfe zu erwähnen, so hätte die Schauspielerin Madame Meyer, die als Galatea im Pygmalion im Augenblick des Erwachens znm Leben dargestellt ist, ohne Frage sich viel vortheilhafter nehmen laßen. Es ist schon ein seltsames Unternehmen, etwas an der bloßen Büste vorstellen zu wollen, wozu kaum die ganze Figur hingereicht hätte. Sollte es aber geschehen, so mußte der Ausdruck weit energischer und freudiger sein, und nicht eine in Einfalt übergehende matte Naivetät zeigen. Die unteren Augenlieder sind zu sehr in die Höhe gezogen, was zwar in manchen Mienen eine Gewohnheit des Originals ist, hier aber nicht hätte gewählt werden sollen, da es die ohnehin nicht großen Augen gegen die Backenfläche noch kleiner macht. — Fräulein von Arnstein aus Wien, eine ausgezeichnete Schönheit, wird in dieser Büste schwerlich dafür erkannt werden. Das Gesicht ist sehr vor-

wärts gesenkt; dabei fallen die oberen Augenlieder so tief herunter, daß beides zusammen das Ansehn einer blinden, oder schlafenden oder wenigstens sehr schläfrigen Person giebt. Ich sehe wohl, daß der Bildhauer durch die Stellung, die vom Profil aus hineinwärts zu sehr nach oben gehenden Lineamenten an Kinn, Mund und Nase hat verkleiden wollen: allein sind diese einmal da, so muß sie der Künstler durchaus angeben; ist der Kopf sonst wahrhaft schön, so wird er durch eine auffallende Individualität nur pikanter, und ächte Charakteristik veredelt Alles. Eben so hat die etwas starke Dicke des oberen Augenliedes durch die Senkung vermindert werden sollen: sie wird aber dadurch nur sichtbarer, die Augenlieder liegen wirklich wie Kissen auf den Augen. Brust und Nacken sind lange nicht mit der gehörigen Sorgfalt behandelt, die hier um so mehr erwartet werden konnte, da ein schöner weiblicher Nacken etwas sehr Seltnes ist.

Die beinah geschloßenen Augen hat Hr. Schadow auch bei der Büste einer verstorbenen Dame, die, wie es scheint, nach unvollständigen Angaben in Marmor gearbeitet ist, angebracht. Hier paßt es beßer, da der Kopf in einen priesterlichen Schleier gehüllt ist: doch bleibt es immer allzu subjektiv, die Trauer des interessirten Betrachters gleichsam in den Gegenstand selbst übergehen zu laßen. —

Eine lebensgroße sitzende Figur in Marmor, welche, auf eine Urne gelehnt, in der andern Hand einen Myrtenkranz, die Treue vorstellen soll, und zu einem Monument für den verstorbenen Staatsminister von Arnim bestimmt ist, beweiset, daß diese Art, die Augen zu schließen, bei dem Künstler Manier geworden ist. Der porträtmäßige Kopf der Figur hat durch seine Richtung nun keinen andern Gegenstand der Betrachtung, als den ihr zu Füßen sitzenden Hund. Sie ist in ihren Verhältnissen plump, und geistlos gedacht. Die Bemerkung in dem Verzeichniß, 'mehrere Partien dieser Gruppe seien noch nicht ganz beendigt', befremdet in so fern, als man der rohen Arbeit nach das Ganze noch für unvollendet halten möchte.

Viel gefälliger ist eine stehende Figur, das Porträt eines sehr hübschen Mädchens, die auf das Attribut der Hoffnung, den Anker, gelehnt, abgebildet ist. Die Stellung ist kein Originalgedanke, und konnte es bei der Intention, die Hoffnung vorzustellen, schwerlich sein; und was die Ausführung betrifft, so hat Hr. Schadow im

Oktober-Stück der Eunomia die zufällige allmäliche Entstehung dieser Arbeit selbst angegeben, wobei es um so weniger zu verwundern, daß nicht Alles genau an ihr zusammenhängt, und gegen die Verhältnisse der Zeichnung Manches einzuwenden sein möchte. Es ist in den verschiedenen Partien eine ungleichmäßige Fülle bemerkbar, die in manchen neben der großen Jugend des Gesichts zu sehr aus der Hoffnung in Erfüllung übergegangen zu sein scheint.

An dem Kopfe dieser Figur sind, wie an den meisten schadowschen, welche geöffnete Augen haben, die Kreiße der Pupille mit doppelten Einschnitten bezeichnet. Die Skulptur muß sich zwar hier und da, wo sie an die Gränzen ihres Gebiets kommt, konventioneller Andeutungen bedienen; die eben erwähnte ist aber gewiß als antiplastisch zu verwerfen: sie ahmt den Blick auf eine grelle Weise nach, da die Skulptur ihre Darstellungen nur durch das leise Spiel der Formen beleben soll. Man führe hiegegen nicht an, daß die griechischen Bildhauer zuweilen statt des Augensterns Edelsteine eingesetzt und das Weiße im Auge mit einem silbernen Blättchen belegt haben. Dieß zerstörte wenigstens die Form des Augapfels nicht, und wenn sie hiedurch über die Gränzen ihrer Kunst hinausgiengen, so thaten sie es mit tiefer Bedeutung, welche zu entwickeln hier nicht der Ort ist.

Alles was wir bisher durchgiengen, war Porträt; und da Hr. Schadow in einem vor einiger Zeit in der Eunomia abgedruckten Aufsatze die Nachfolge des klassischen Alterthums verwirft, und die Kunst zu einem natürlichen Erguß bestimmter Nationalitäten und Zeitalter gemacht wißen will: so ist auch nicht wohl abzusehen, wie er je etwas anders als Porträte und porträtmäßige Figuren sollte hervorbringen können, da die idealen Formen, welche wir an den Werken der Alten bewundern, nur aus einer absoluten Grundanschauung herfließen, die er nicht anerkennt. Bei einer größern Komposition, die nicht auf die Ausstellung gebracht werden konnte, aber im Verzeichniß als dazu gehörig mit aufgeführt wird, den Basreliefs an dem neuen Münzgebäude, hat er sich, seinen Grundsätzen entgegen, dennoch durch das Bedürfniß seiner Kunst genöthigt gesehen, sich an die Antike anzuschließen, nicht nur in dem ganzen Geist der Symbolik, sondern auch in einzelnen Figuren. Warum, möchte ich fragen, wurden hier nicht Bergleute in heutiger Tracht

mit Schiebkarren u. s. w. angebracht, und so in allem Uebrigen? Die Vorstellung würde doch für die Menge von Handwerkern und dergleichen Leuten, welche an dem Gebäude vorübergehen, weit verständlicher gewesen sein. Ich weiß wohl, was hierauf zu antworten ist, aber Hrn. Schadow soll es schwer fallen, nach den in jener Abhandlung aufgestellten Maximen der Natürlichkeit es zu rechtfertigen. Er wird selbst zugeben müßen, daß schon ungemeine Geisteskraft dazu gehört, ein Nachfolger und nicht ein bloßer Nachahmer und Benutzer des Alterthums zu sein. Da dieß Werk, unstreitig eins der schätzbarsten von ihm, nicht beurtheilt werden kann, ohne den Antheil der Antike daran genau zu bestimmen, so überlaße ich es gelehrteren Antiquaren, welche die sämmtlichen alten Denkmäler im Gedächtniß oder den vorhandenen Kupferwerken gegenwärtig haben.

Es bleibt also dabei, daß das Porträt Hrn. Schadows eigentliches Fach ist, und da muß ich als das gelungenste von allen die Büste des Hrn. von Kotzebue erwähnen. Sie ist, ohne daß der Bildhauer sich in ihm ungewöhnliche Kunstbestrebungen verstiegen hätte, ganz Natur, ganz Wahrheit, und, so viel es bei diesem Gegenstande möglich war, ganz Charakter. Auf den ersten Blick sieht man in diesem Gesichte die beliebte Popularität der Schriften des Originals, und erkennt wohl, daß ein solcher Mann seinen Zeitgenoßen keine zu schweren Aufgaben und Zumuthungen machen wird. Kurz, diese Büste ist durchaus als der Kulminationspunkt von Hrn. Schadows Talent zu betrachten; und wenn man damit Goethes Büste von Tieck vergleicht, die ebenfalls unter den hier aufgestellten die gelungenste sein möchte, wenn man hinzufügt, daß man in ihr eben so, wie in jener von Kotzebue, die Energie erkennt, womit der Dichter auf sein Zeitalter gewirkt, die Reinheit, womit er die antike Poesie erneuert hat, die reife Männlichkeit seines umfaßenden Geistes: so hat man ungefähr einen Maßstab für die Weise der beiden Künstler, Bildnisse aufzufaßen und zu entwerfen.

Die Porträtbüsten von Hrn. Hagemann, einem Schüler Schadows, sind denen seines Lehrers so ähnlich, daß es schwer fallen möchte, sie zu unterscheiden. Wir finden von ihm die Büste des bekannten Schriftstellers, Professor Feßler, wobei ebenfalls das Abformen zu Hülfe genommen worden, und die daher von großer

Aehnlichkeit ist, jedoch so, daß sie selbst denen, welche das Original kennen, fast noch als Carikatur erscheinen wird. Ueberdieß ist sie sehr ungünstig mit dunkelgrüner Lackfarbe angestrichen, welche Bronze vorstellen soll, aber die störendsten Blendlichter macht. Und welch ein unglücklicher Einfall des Bildhauers war es, ihr ein Gewand umzugeben, das in der That gerade wie eine Mönchskutte aussieht! Oder ist es ein verfehlter Philosophen-Mantel? — Die Büste von Kant führt auf die Betrachtung, daß die Imbecillität des hohen Alters ein trauriger Gegenstand für die Skulptur ist. Hr. Hagemann hat ihrethalb eine Reise nach Königsberg gemacht. Man sollte denken, es hätten sich ohne solchen Aufwand so widersprechende Theile zusammenfinden laßen, wie man an diesem Kopfe sieht, da die ausgetrocknete Abgelebtheit in einigen, in andern, z. B. der Nase, eher eine kindische Formlosigkeit neben sich hat. — Die Büste des Professors Herz, welche dicht bei der von Kant steht, hat auch manche Aehnlichkeiten mit ihr: der Anblick von beiden ist unerfreulich.

Endlich hat Hr. Hagemann eine kleine nackte Figur in Marmor geliefert, eine liegende Najade mit einer Perlenmuschel, an welcher man ein Beispiel sieht, wie es ungefähr mit der Hervorbringung von etwas Idealischen aus eignen Mitteln in dieser Schule gelingt. Die Stellung, da sie auf dem rechten Schenkel, oberwärts aber auf dem ganzen Leibe ruht, so daß sich die Brust vermittelst der aufgestützten Arme vom Lager erhebt, und das Gesicht in die Höhe gewandt ist, verdient noch am meisten Lob; doch gehört dieser Gedanke dem Künstler nicht ganz: wenn man die Magdalena des Correggio entkleidet denkt, wird man eine sehr ähnliche Stellung bekommen. Die Verhältnisse dagegen sind nicht die besten, die Schenkel viel zu stark gegen die Brüste; der Ausführung fehlt es am gehörigen Detail. Während man bei einer so kleinen Figur in schönem Marmor die fleißigste, zierlichste Vollendung erwarten darf, so ist diese nur so ungefähr, wie in groben Stein fertig gehauen. Man betrachte nur die Haare, wo man das Korn des Marmors ordentlich wie an einem ungefähren Bruche sieht. Am rechten Arm, um nur eins anzuführen, fehlen vom Ellbogen an bis zum ersten Fingergliede sämmtliche Muskeln und Gelenke, ja es ist keine Spur eines organischen Gebildes zu entdecken; alles geht in einer geraden Linie fort. Das Gesicht ist noch der mißrathenste Theil an der ganzen

Figur. Die in die Höhe gezogenen unteren Augenlieder sollen wollüstig sein, sind aber nur häßlich und matt, der Zwischenraum von den Augen bis zum Munde ist ungeheuer, von einer wirklich unmöglichen Länge, die Augen selbst zu klein. Der linke Augapfel ist flach weggehauen. Der Bildhauer hat kein griechisches Profil machen wollen, und hat dafür eine kleinliche, nach Außen gebogene Nase gemacht. Kurz, das Gesicht ist lange nicht schön, nicht bedeutend regelmäßig genug, um irgend für ideal, und allzu leer und unbestimmt, um für individuell zu gelten; und dieß läßt sich auf die ganze Figur ausdehnen.

Von Tieck ist nicht Vieles da: außer den schon bekannten Büsten von Goethe und Madame Unzelmann nur noch die der Gräfin Voß. Jene sind einmal umständlich in der Zeitung für die elegante Welt (Nr. 19 des vor. Jahrg.) beschrieben worden; ich übergehe sie daher hier, und will nur bemerken, daß die Büste der Madame Unzelmann ungünstig steht, weil sie nicht so von unten angesehen werden sollte. An der von Goethe wünschte ich die als Haar ausgeführten Augenbraunen hinweg, die der Künstler an den übrigen nur durch die schärfere Ecke des Augenknochens angegeben, und auch hier leicht so verändern könnte. Ferner habe ich behaupten hören, der etwas geöffnete Mund vermindre den Ausdruck der Kraft und Festigkeit. Auch erinnre ich mich sehr wohl, daß Büry an seinen zwei meisterhaften Abbildungen Goethes, einer Zeichnung in schwarzer Kreide, die voriges Jahr auf der weimarschen Ausstellung zu sehn war, und dem auch hier bekannten Oelgemälde, beide ein Höchstes in ihrer Art, (wovon aber jene mehr vertrauliches Leben, diese mehr Würde und Erhabenheit vor der andern voraus hat) den Mund geschloßen, wie denn dem Original allerdings ein festes Schließen, ja nicht selten Zudrücken des Mundes eigen ist. Ich will hier nur die Frage aufwerfen: ob der Fall nicht für den Maler und Bildhauer verschieden sein dürfte? Der letzte sucht überall die reine Form; sie könnte ihm schon durch den Druck der Lippen auf einander gestört werden, besonders wenn sie, wie hier der Fall, schön gerundet und geschweift sind. Wenigstens hat er, wo er auf Idealität hinzuarbeiten berechtigt ist, die Götterstatuen der Alten für sich, da der ruhige Jupiter wie der erzürnte Apollo mit geöffneten Lippen erscheinen.

Die Büste der Gräfin Voß soll vielen Zuschauern mißfallen haben. Ein gutes Zeichen! Was den Meisten als fremd nicht zusagt, ist eben das Rechte. Hier hat vermuthlich die leise Anspielung auf den griechisch-ägyptischen Stil in der Skulptur, und auf die Attribute einer Isis, den Anstoß gegeben. Daß dieser Künstler seine Porträte immer nach einer bestimmten charakteristischen Idee ausführt, beweist eben, daß sie nicht die Gränze seines Talents sind. Man muß wünschen, ihn in eignen Kompositionen beurtheilen zu können, wozu er hier keine Gelegenheit gegeben hat.

Mit dem Ueberrest des Saals werden wir bald fertig sein. Er ist theils mit Büsten angefüllt, worunter ich nur von Hrn. Bardou, eine starräugige von Friedrich dem Zweiten in Marmor, und das Bildniß eines Offiziers erwähne, dessen Tod durch einen zu fest geschnürten Anzug verursacht ward, und dem die Halsbinde auch in dem Gypse noch eng ist; theils mit Statuen. Von Hrn. Professor Bettkober, ein sitzender Friedrich II. in hohem Alter mit der Flöte in der Hand, dem es gänzlich an Knochen fehlt, und wovon der altfränkische Lehnstuhl das Beste; — ein Ganymedes mit Spindelbeinen, von demselben; ein schlafender Endymion von Hrn. Bardou, der nichts als eine schlechte Akademie ist; ein andrer von Hrn. Rauch im Waldeckschen, der, wie bemerkt wird, nach der Natur sein soll, aber in einer sehr unbequemen Stellung, und mit einem von den langen Rippen an eingezognen Hohlbauche, schläft; ein Friedrich II. zu Pferde in halber Lebensgröße, von Hrn. Bardou; die stehende Statue eines Generals, in gleicher Größe, von Hrn. Bettkober: das Modell für ein größeres Denkmal, woran die Weste über einen großen Pudding geknöpft, und die Beinkleider und Stiefeln über Mettwürste gezogen zu sein scheinen. Von den beiden letzten gilt, was ich auch beiläufig von einem gemalten Friedrich II. zu Pferde in Lebensgröße von Hrn. Rosenberg bemerken will: sie möchten gute Modelle zu bleiernen Soldaten abgeben.

Doch wir brauchen das Zimmer der Skulpturarbeiten nicht mit so niederschlagenden Betrachtungen zu verlaßen. Ich habe mir etwas für den Schluß aufgespart, wozu ich immer mit neuem Entzücken und erhöhter Bewunderung von jenen rohen formlosen Massen zurückkehrte, und was man, wie mich dünkt, nicht leicht zu viel loben kann. Es sind sechs kleine in Holz geschnitzte Hautreliefs

mit Blumen, Pflanzen, Früchten, Vögeln, kriechenden Thieren und Insekten, von Hrn. Parent. Auf dem ersten ist ein singender Kanarienvogel auf einem Rosenzweige abgebildet; in Anspielung auf die Kunst des Sängers hängt ein Notenblatt herunter; auf dem zweiten ein Paar sich schnäbelnde Tauben, ebenfalls auf einem Rosenstrauche; auf dem dritten durch einander flatternde und sich liebkosende Sperlinge; auf dem vierten ein Vogelnest voll von noch nicht flüggen, unförmlichen und schreienden Jungen, das Weibchen, das sie eben hat füttern wollen, sitzt daneben, das Männchen gegenüber, eine Schlange schlingt sich durch die Zweige des Strauches hinein und verbreitet die lebhafteste Unruhe und Bestürzung; auf dem fünften picken Vögel an Weintrauben, eine Maus nagt an einer Nuß: auf dem sechsten sind Vögel in Schlingen gefangen, einer hat sich eben verstrickt, eine Nachteule hat eine Maus erhascht.

Alle diese Bilder sind geistreich gedacht, geschmackvoll und die vier letzten dabei äußerst reich gruppiert, und mit der fleißigsten Sorgfalt bis in's Feinste hinein ausgeführt, so daß man die Verschiedenheit der Oberflächen an den nachgeahmten Gegenständen, das Krause der Federn und Haare, das Knorplichte der Vogelbeine, die Glätte oder Rauhheit der Blätter, Früchte u. s. w. deutlich erkennt; dabei aber mit einer meisterlichen Keckheit und Freiheit, welche die Schwierigkeit gänzlich vergeßen läßt. Sie sind durchaus Leben, Bewegung und Ausdruck. Man glaubt auf dem dritten die Sperlinge in ihrer üppigen Lüsternheit zwitschern zu hören, so wie man die grelle Farbe an den Augen der Nachteule wirklich zu sehen glaubt. Das vierte Stück erinnert an das uralte göttliche Bild von dem Vogelnest und der Schlange beim Homer: der Ausdruck in dem geängsteten Weibchen und dem Männchen, das sich zugleich in seiner Ohnmacht ergrimmt, ist bei der leidenschaftlichen Heftigkeit, welche Theilnahme erregt, von der drolligsten Naivetät. An den Vögeln in Schlingen ist selbst in den Tod noch Gradation gebracht, der eine ist erstorbener, als der andre, und wie wahr ist die eifrige Bestrebung des dritten, sich loszumachen! Der Künstler hat diesen leichten Naturen das Bizarrste und Eigenste in ihren Geberdungen, und die anziehendsten Augenblicke der artigen Dramen, die sie unter sich aufführen, abzulauschen gewußt. Er hat es innig gefühlt,

daß auch in den Instinkten solcher Thierchen sich der große Naturgeist ausspricht, daß eigentlich in jedem Gegenstande eine Unendlichkeit sich darstellen läßt; dadurch sind seine Bilder zugleich so phantastisch und so wahr. Man möchte sich davor hinsetzen, und zu jedem als musikalische Begleitung irgend ein wunderliches Märchen erzählen.

Nach der Rangordnung der Gattungen, wo man vornehmere und geringere annimmt, fallen diese Hautreliefs halb unter die Rubrik von Blumen- und Frucht-, halb von Thier-Stücken, also pièces de genre; allein sie geben einen Beweis, daß jede Gattung, zur Vollkommenheit gebracht, ein Vollkommnes uud Höchstes darbietet. Vollendung heißt der Brennpunkt, wo die Kunst ihre eine und untheilbare Wirkung hervorbringt, und wer ihn erreicht, sei es in welcher Gattung es wolle, verdient immer den schönsten Kranz.

Ich kann nicht umhin zu bemerken, daß es ein Ausländer ist, der sich auf dieser Ausstellung im Schnitzwerk am meisten oder einzig hervorthut (denn eine schlecht gezeichnete Andromeda in Basrelief, und eine unbedeutende Arabeske von zwei Herren Ambres aus Breslau, sind nur rohe Arbeiten) da ehedem diese Kunst, wie Alles was mühsame Ausdauer fordert, von den Deutschen besonders geübt ward. Albrecht Dürer war bekanntlich groß darin. Der Freiherr von Brabeck in Söder besitzt von ihm eine Mutter Gottes mit dem Kinde, aus Buchsbaum, noch nicht eine Spanne hoch, aber ein wahrhaft bewundernswürdiges Werk. Es wird so oft über die Kostbarkeit und Unbeholfenheit des Materials der Skulptur geklagt: wohlan, hier ist das Mittel, etwas sehr Wohlfeiles und leicht zu Handhabendes durch kunstreiche Arbeit in Kostbarkeiten zu verwandeln.

Gemälde.

Wir kommen nun zu den Gemälden, wo ich zuvörderst an die anfangs aufgestellten Hypothesen erinnern muß. Den ersten Preis des Mißlingens unter den Werken angestellter Lehrer fordert, ohne Widerrede, ein großes historisches Gemälde von Hrn. Professor Grätsch, die Geschichte des Mucius Scävola vorstellend. Dieses Bild ist ganz heroisch, es herrscht eine furiose Konfusion darin. In

seliger Unwißenheit über die Schwierigkeiten der Kunst hat sich der Verfertiger an ihre größten Aufgaben gewagt, und ist gesonnen in der nervichten Zeichnung wenigstens den Michelangelo, im Ausdruck zum mindesten den Raphael hinter sich zu laßen.

Mit vorgerecktem Arm stürmt Scävola dem Zuschauer entgegen und legt heldenmüthig die Hand in alten fuchsigen Flachs recht breit und weich hinein. Dafür muß man es halten, denn eine Flamme würde doch leuchten, und über der Hand wieder zusammen zu schlagen streben, da diese zähe Substanz sich ganz horizontal nach beiden Seiten streckt. In Allem, was die Perspektive betrifft, in den Händen mit gespreizten Fingern u. s. w. erkennt man ganz die Art, wie Kinder zu malen pflegen. Der in die Höhe gewandte Kopf eines bärtigen Alten kann in umgekehrter Richtung für einen Ziegenbock gelten, und solcher unwillkürlichen Aehnlichkeiten würden sich bei näherer Prüfung mehrere finden. Der Effekt des Ganzen ist, als wenn man schmutzige Farben auf ein Papier geschüttet, und sie dann vermöge eines Scheidungsmittels hätte durch einander laufen laßen.

Man kann sagen, daß dieß Bild wirklich selten in seiner Art ist: wegen dieser Merkwürdigkeit habe ich mich länger dabei verweilt.

Von der Chryseis des Hrn. Professor Collmann, die ihrem Vater vom Ulysses wieder zugeführt wird, — meines Bedünkens dem zweiten Gemälde in der umgekehrten Rangordnung, — weiß ich, außerdem daß es ganz und gar violet, nichts weiter zu sagen, als daß es schlecht, schlecht, schlecht ist. — Als Pendant nehme ich gleich den Koriolan, welcher Mutter und Gattin abweist, dazu, wiewohl es von einem nicht titulierten Maler, Hrn. Mügge, herrührt. Durch den rothen Ton hat dieß Bild noch einen Vorzug vor jenem, denn roth ist immer beßer als violet; dagegen ist es in der Perspektive noch kindischer unvollkommen: der Horizont entsetzlich hoch, die Figuren stehen mit den Füßen gar nicht auf. Das Weiße im Auge hat der Verfertiger ganz wörtlich genommen, wodurch die Gesichter fürchterlich starr werden. Wie sich nur jemand zum Malen bestimmen kann, der noch niemals ein Auge in der Natur aufmerksam betrachtet haben muß!

Hierauf folgt von Hrn. Professor Schumann: 'Burggraf Fried-

'rich IV. von Zollern, der dem Kaiser Ludwig von Baiern den gefangnen Gegenkaiser Friedrich von Oestreich nebst dessen Bruder 'Heinrich überliefert', ein großes historisches Gemälde voll kleiner Figürchen, ziemlich fleißig gepinselt, auch sind die Farben nicht gespart, jedoch grell und ohne Haltung. Blanke Rüstungen giebt es hier in Menge, worin nach der Meinung des Malers sogar menschliche Körper stecken sollen. Für bleierne Soldaten wäre wieder vieles zu benutzen, wenn man das Spiel erweitern, und, um es für die Kinder lehrreicher zu machen, welche in alte Ritterrüstungen gießen wollte.

Wie die Muse des historischen Gemäldes dort im unförmlichen Panzer, so erscheint sie in moderner, jedoch altfränkischer Hoftracht in Hrn. Vicedirektors Frisch 'Friedrich mit Marquis d'Argens', vor ihnen Arbeiter, die ein Loch in die Erde graben und ausmauern, hinten Aussicht auf einen Theil der Gebäude zu Sanssouci. Solch ein Bild sollte chapeau bas gemalt werden, und vielleicht hat sich auch die patriotische Begeisterung des Künstlers auf diese Weise ausgedrückt. Wie oft muß man es wiederholen, daß witzige Anekdoten und Bonmots sich einmal nicht malen laßen. Dieser Vorstellung wären zur Deutlichkeit Zettel aus dem Munde des Königs und des Marquis unentbehrlich, und dann würde das gemalte Geschriebene unstreitig mehr werth sein, als das geschriebene Gemalte. Aber wer gar nicht zu malen versteht, thut wohl am besten, etwas Unmalbares zu wählen, so schiebt man es auf den Gegenstand. Dergleichen Figuren sah man ehemals auf Fächern, und in diesem Geschmack ist auch das abgedämpfte, verblaßte, beflorte Kolorit, welches rosenfarbig zu sein strebt, aber aus Mattigkeit nicht dazu gelangen kann. Eben das gilt von den übrigen Bilderchen desselben Malers, z. B. der 'Ino mit dem Melicertes', nur daß er hier noch edlere Muster, boucherſche Figuren, und das manierierte französische Vignetten-Wesen vor Augen gehabt hat. In den neben einander stehenden Figuren zweier Schwestern hat Hr. Frisch gezeigt, was er im Porträt vermag: es hält schwer sich etwas so Schlechtes und Leeres, so Ungezeichnetes und Ungemaltes vorzustellen.

Mit mehr Farbe prangen unstreitig die Bilder des Hrn. Hofrath und Galerie-Inspektor Puhlmann, und der rothe Mantel des babylonischen Alten auf dem Gemälde von 'Pyramus und Thisbe'

verdient in dieser Hinsicht allerdings Lob. Dagegen tritt aber diese Komposition mit weit mehr Anspruch einer gewissen Gelehrsamkeit, und weniger Naivetät auf, und verdient daher sowohl in Betreff der unzulänglichen Zeichnung, als des Zusammengelesenen in der Erfindung eine desto schärfere Prüfung.

Der Kopf des todten Pyramus ist nach der Antike; die sterbende hinsinkende Thisbe scheint eine Reminiscenz von einer Maria bei irgend einer Kreuzabnahme zu sein; die Sklaven mit der Bahre sind, wo ich nicht irre, nach Le Brun. Ueberdieß gehören sie nicht recht hierher, denn sie sind nach Physiognomie und Tracht mehr ägyptisch als babylonisch; der erzählende Grieche ist ein Aeskulap, und der babylonische Alte, der ihn anhört, ein bärtiger Bacchus. — Der Verfaßer des Verzeichnisses hat nöthig gefunden, die bekannte Geschichte von Pyramus und Thisbe in einer Erzählung beizufügen, welche sich ungefähr wie die Ballade beim Shakspeare anfängt: 'In Babylon, da wohnt ein Mann'. Er hat dadurch unglücklicher Weise an die Vorstellung dieser Geschichte im Sommernachtstraum erinnert, und so darf wohl unser Jammer um den Jammer einer solchen Thisbe um einen solchen Pyramus nur kurz sein.

Von Hrn. Puhlmans zweitem Bilde, einer 'Bathseba im Bade', brauchte nicht besonders bemerkt zu werden, daß es eine Nachahmung ist. Wem dieß entgehen könnte, der müßte mit der holländischen Malerei ganz unbekannt sein.

Am schicklichsten wird hier die Penelope des Hrn. Professor Niedlich ihre Stelle finden, die man wegen ihrer geringen Bedeutung leicht ganz übersieht. In den Köpfen sieht man Studium nach der Antike, doch fehlt es an Zeichnung. Penelope soll vom Grame niedergebeugt sein; aber vom Grame kann Einem doch nicht das Kreuz zerbrechen, wie es ihr wirklich geschehen ist. Der herunterhängende Arm ist an den Schultern nur so angeheftet, auch kann er sich nicht biegen, denn der Unterarm geht von der innern Seite weit über den Ellbogen hinauf in den Oberarm hinein. Die Komposition ist ärmlich, und füllt die leere Fläche des Bildes nicht aus; die Gruppe der beiden Mägde bindet sich nicht mit der Penelope; diese allein hat etwas Farbe, jene sind gegen die Nähe, worin sie stehen, unverhältnißmäßig abgedämpft.

Wir kommen zu den Arbeiten des Hrn Rektors und Hofmalers

Weitsch, der zwei historische Gemälde und eine Menge Porträte ausgestellt hat. Sie sind vermuthlich dasjenige, was am allgemeinsten gefällt, und erfordern deshalb eine etwas umständlichere Beleuchtung.

'Friedrich II. in der Schlacht bei Kunnersdorf', ein Bild mit kleinen Figuren und weitläuftiger Landschaft. Der König auf einem Hügel unter einem Baum, im Begriff von seinem durchschoßenen und niedersinkenden Pferde abzusteigen; ein Offizier, der absteigt, um ihm seines anzubieten; ein hinzusprengender Husarenoffizier; hinter dem Könige ein verwundeter Soldat, machen die Hauptgruppe aus; im Hintergrunde die Schlacht.

In der Miene und Stellung des Königs ist nichts von Heldenmuth und Geistesgegenwart sichtbar, bloß die körperliche Unbehaglichkeit, die aus dem Vorfalle mit dem Pferde, dem unbequemen Sitzen und dem Bestreben abzusteigen entsteht. Der Schimmel unter ihm streckt die Vorderbeine von sich; er verscheidet wirklich gut, doch sollte Hr. Weitsch wegen der Pferde bei Wouwerman in die Schule gehen. Daß ihm diese Quelle nicht unbekannt gewesen, zeigt besonders in der Bewegung der Vorderbeine das Pferd, wovon der Officier abgestiegen, nicht undeutlich. Dieser steigt ab, wie man nicht absteigen muß, noch kann; es ist viel zu weit nach der Kroupe des Pferdes zu. Im ersten Augenblicke weiß man nicht, ob es der linke oder der rechte Fuß sein soll, den er noch im Steigbügel hat, denn er könnte ja, wie der Schneider im Poßenspiele, verkehrt geseßen haben. Sobald man sich aber besinnt, daß es der linke Fuß sein muß, findet man eine ungeheure Verzeichnung, denn wenn man die Linie des Beines fortsetzt, und dann den Schenkel in irgend einer möglichen Biegung hinzudenkt, so fehlt es an Platz dazu, sie können sich durchaus nicht an den Körper anfügen. Der Husar ist leicht die beste Figur, doch tritt er zu weit vor, da er sich vielmehr etwas fernen sollte: sein herunterhängender Säbel scheint das vordere Pferd berühren zu müßen. Der verwundete Soldat soll interessant machen. Ich grüße ihn als einen Bekannten, denn es ist, wie ich glaube, eigentlich ein Grenadier aus dem 'Tode des General Wolf', der in allerlei Metamorphosen in den englischen Kupferblättern von Schlachten herumspukt; eine Reminiscenz aus diesen ist er wenigstens gewiß.

Aus dem Obigen erhellet schon genugsam, wie kleinlich, unbedeutend und fehlerhaft das Ganze ist; doch werden die Mängel der Zeichnung durch die moderne Kleidung mehr verdeckt, und die widerwärtige Färbung des Fleisches fällt bei den wenigen nackten Theilen und an den verkleinerten Figuren nicht so auf. Beides hat der Maler mehr im Großen in seinem heroischen Gemälde Komala, nach dem Ossian, entwickelt.

Das ganze Stück oder, wenn man es so nennen kann, Gedicht ist im Verzeichnisse abgedruckt. Dieß hat mir Gelegenheit zur Erneuerung des Staunens gegeben, was mich immer wieder erfüllt, wenn ich eine Weile nicht im Ossian gelesen habe: wie nämlich ein so Gestalt-, Gehalt- und Haltungs-loses Machwerk in einem großen Theile Europas so ungemeinen Beifall hat finden können.

Komala erwartet mit Sehnsucht ihren Geliebten Fingal, der in den Krieg gegen die Römer gezogen ist. Zwei andre Jägerinnen glauben mit ihr, Vorzeichen von Fingals Unfall und Tod zu sehen. Hidallan, ein verschmähter Liebhaber Komalas, bestätigt ihre Ahnung durch seine falschen Nachrichten. Fingal kommt nun selbst mit seinem Heer; sie hält ihn erst für den römischen Feldherrn, dann für Fingals Geist, endlich erkennt sie ihn, und der Uebergang von geängsteter Trauer zur Freude ist für sie zu plötzlich! sie geht hinter einen Felsen und stirbt kurzweg. Fingal macht auch nicht lange Umstände mit seiner Trauer, er läßt die Barden ein Lied auf sie singen, und damit ist es aus.

Dieß ist eine kahle und ziemlich alberne Geschichte. Die Mädchen bekommen ängstliche Ahndungen, man weiß nicht warum. Oder der Himmel sendet ihnen wirklich Unglücks-Zeichen, so weiß man nicht warum er dieß thut, da Fingals Unternehmen gelingt. Hidallan macht der Komala Fingals Tod weiß, man weiß wieder nicht warum; denn der Betrug muß zu bald herauskommen, als daß er Vortheil davon zu ziehen hoffen dürfte. Endlich daß eine Jägerin, also durch Witterung und Leibesübung abgehärtet, eine Art von Amazone, durch den raschen Wechsel der Gemüthsbewegungen ohne weiteres stirbt, beweist, daß das Ganze in der Epoche der empfindsamen Nervenschwäche erfunden ist. Doch wäre Komala in einem andern Roman mit einer Ohnmacht abgekommen; man muß dieß Sterben als eine nordische ungeschlachte Ohnmacht ansehen.

Die einfachste Art nach dem Ossian zu malen scheint mir: Nebel und Wolken, und Wolken und Nebel, allenfalls hier und da eine dazwischen hervorragende Felsenspitze. Oder noch beßer mit transparenten Mondschein-Landschaften. Denn wie man auf diesen nichts siehet, bis das Lämpchen dahinter gebracht wird, so versteht man auch die verworrne Unvernehmlichkeit der meisten ossianischen Stücke erst mit Hülfe der Inhaltsanzeigen: der kalte Mondschein der Empfindsamkeit muß sie beleben. Komala ist noch eins von denen, wo sich die Gestalten am meisten sondern, was zum Theil wohl von der einigermaßen dramatischen Einkleidung herrührt. Auch hat der Maler bis auf den Hidallan ziemlich alle Bestandtheile der Geschichte angebracht: die todte Komala, ihre zwei graulichen Doggen, eine der Gespielinnen, den trauernden Fingal, einen Barden, im Hintergrunde Krieger, endlich Wolken und Felsen.

Wie billig ist es eine Nachtscene, auch scheint der Mond, doch beleuchtet er nicht: dieß geschieht durch eine Fackel. Dadurch hätte ein wärmeres Licht gewonnen werden können; allein der gelbliche Ton des Ganzen geht besonders in den Fleisch-Partien in's Rauchige über. Die Flamme der Fackel selbst wird durch den Stand des Bildes abgeschnitten, man sieht nur den Anfang davon, wodurch der Maler freilich einen großen Theil der Schwierigkeiten umgangen hat. Doch hält die Beleuchtung, die auf den ersten Blick manches Auge bestechen mag, bei näherer Prüfung eben so wenig Stich, als das Uebrige. Der Knabe, welcher die Fackel trägt, hält sie ungeschickt genug in der rechten Hand, über die linke Schulter zurückgelehnt. Folglich ist es unmöglich, daß das rechte Profil seines Kopfes, wie im Bilde geschieht, ganz im Schatten bleibe und nicht von hinten erleuchtet werde. Der Schlagschatten seines Körpers fällt dem Zuschauer entgegen, und er sollte vielmehr in's Bild hineinfallen. Ferner kann die Brust des knieenden Mädchens unmöglich ein so helles Licht auffangen, ihre Schulter ist dazwischen. Komala liegt todt da, als wenn sie niemals lebendig gewesen wäre; die formlose, ich möchte sagen, unorganische Art, wie die geschloßnen Augenlieder und Wimpern, Mund und Nase gemacht sind, läßt sich nicht beschreiben, man muß das sehen. Der rechte ausgestreckte Arm ist verdreht; bei einer solchen Lage der Achsel

und Hand kann der Ellbogen sich nicht so weit herum schieben. Die rechte Hand, welche den Pfeil hoch hält, ist ganz klein, eigentlich nur ein Stumpf von einer Hand, denn sonst sollten die Knöchel doch angedeutet sein; wo die Finger bleiben, weiß man nicht, wenn sie sich nicht in den Boden graben. Dagegen liegt die linke Hand ungeheuer groß über den Leib. Wo das Untertheil der Finger bleibt, weiß man auch nicht, es sollte hinter der Knieenden wieder zum Vorschein kommen.

Die ganze Unwahrscheinlichkeit des Gedichts erneuert sich in dem Bilde: daß nämlich eine Dirne von so derben Gliedmaßen an einer Ueberraschung des Schreckens und der Freude gestorben sein soll. Bei der vor der Leiche knieenden Gespielin (vermuthlich Dersagrena, — ja ich wette, daß es Dersagrena ist; Melilkoma würde schon zierlicher aussehen) tritt ein ähnlicher Fehler mit den Händen ein: sie sollen nur lose in einander greifen, und doch müßte sie sich die Finger abbrechen, oder sie in einander hinein schieben. Das Untertheil des Gesichts von der Unterlippe an schwindet ganz. Fingal steht an einen Felsen gelehnt, und weint, auf den linken großen Arm gestützt, der rechte kleine hängt herunter. Daß der Maler das Kostum eines griechischen Helden vermied und das nordische an ihm zu charakterisieren suchte, ist zu loben, auch am Harnisch, Horn und Helm mit einem Adlerfittich Manches recht gut gerathen; doch fällt Gestalt und Ausdruck in's Rohe und Gemeine. Der Barde, welcher stehend die Harfe spielt, mit großem Bart und ganz kleinem unmündigen Munde, ist so, wie man ihn zum Ueberdruße auf englischen Kupferstichen gesehen hat. Das Beste scheinen mir die beiden graulichen Doggen, die sich, der Fackel gegenüber, am andern Rande des Bildes abschneiden.

Es leuchtet ein, daß an diesem Gemälde weder für das Kleinste noch das Größte irgend ein Studium nach der Natur gemacht ist. An sorgfältig ausgeführte Kartons ist vollends nicht zu denken. Unser Zeitalter weiß die Kunst leichter zu handhaben, als jene erhabene Geister in der großen Epoche derselben, die es sich so thöricht sauer werden ließen. Es fällt denn freilich auch darnach aus. Dieß versteht sich zwar von allen bisher durchgegangenen historischen Bildern; allein ich habe es bei ihnen nicht erwähnt, weil sie auch

nicht einmal einen solchen Schein von Realität haben, daß davon nur die Frage sein könnte.

In sofern sind Hrn. Weitschs Porträte um ein Beträchtliches beßer als seine historischen Gemälde, weil er doch bei jenen durch die Beschaffenheit der Aufgabe genöthigt ward, die Natur zu Rathe zu ziehen; indeßen finden sich auch da Spuren genug vom Malen aus der Idee, d. h. hier, aus der Manier. Was die Zeichnungen betrifft, so ist kein Kontour rein gehalten, sondern Alles herüber und hinüber verschmiert. Die Hände sollen mit scheinbarer Meisterschaft leicht gewandt und bewegt sein: doch sieht man bald, wie viel fehlt, daß sie wahrhaft als die Werkzeuge der lebendigsten Beweglichkeit charakterisiert wären. Die Einschnitte an den Gelenken gleichen vielmehr denen an den harten Körperdecken gewisser Insekten. Die Lieblingshand des Malers, wo sich der Zeigefinger gegen den Daum in einen halben Zirkel krümmt, läßt sich füglich mit Krebsscheren vergleichen. Die feinen Nüancen der Haut hat er durch ein unverdautes Gemisch von Tinten zu erreichen gedacht. Wenn das menschliche Fleisch wirklich so aussähe, so wäre es in der That ein ekelhafter Gegenstand, und verdiente nicht nachgeahmt zu werden. Besonders an Engels Porträt ist dieß auffallend. — Das Bildniß des beim Klavier stehenden Knaben ist eines der besten; so zeichnet sich auch das Brustbild eines Mannes in altdeutscher Tracht vortheilhaft aus. Der Pendant zu dem letzten hingegen, eine Frau ebenfalls in altdeutscher Tracht, mit einem Kinde, ist unglücklich ganz von vorn genommen, und völlig flach geblieben, nur das schwarze in's Gesicht hängende Haar kommt hervor. Eben so nimmt sich in einer Gruppe von Kindern ein Mädchen, das im Profil gesehen wird, wie ein aufgeklebtes Blatt auf dem grünen Hintergrunde aus.

Einen schlimmen Nachbar haben obige Malereien des Hrn. Weitsch an Leonardo da Vincis 'Christus, der den Pharisäern die Schrift auslegt', von Hrn. Hummel in Cassel sehr wacker in Oel kopiert. Dieses Bild, das man hier schon durch Bürys vortreffliche Kopie in Waßerfarben kennt, kann selbst Ununterrichteten bei der Vergleichung über alle gerügten Punkte die Augen öffnen. Von der Bedeutung, dem göttlichen Tiefsinn darin, ist hier nicht der Ort zu reden; ich bleibe nur bei dem Nächsten des Machwerks

stehen. Wie kräftig ist der bescheidne Farbenauftrag! Welche Sauberkeit des fleißigen Pinsels! Welche Kühnheit der Umriße und Bestimmtheit der Physiognomien! Wie durchgearbeitet sind die schön gezeichneten und mannichfaltig charakterisierten Hände! Aber freilich, Leonardo da Vinci malte in der Kindheit der Kunst, zu einer Zeit, wo sich die Künstler lächerlicher Weise niemals mit der Vollendung Genüge leisteten; jetzt malt man auf den Effekt im Ganzen und kann in wenigen Tagen mehr zu Stande bringen, als damals in Jahren.

IV.

Theater-Kritiken

aus der Zeitung für die elegante Welt.

1802 u. 1803.

Regulus, Trauerspiel von Collin, aufgeführt in Berlin im Jahr 1802.

Seit einiger Zeit sind hier die versificierten Stücke ziemlich an der Tagesordnung; man hat den Regulus gegeben, den Nathan den Weisen, und jetzt eben wird Turandot erwartet*). Für den Regulus waren von Wien her große Erwartungen erregt worden; er hatte dort schon im vorigen Herbste bedeutende Sensation gemacht. Die Empfänglichkeit für solch ein Stück macht dem Geschmack des Wiener Publikums von einer gewissen Seite Ehre: sie deutet auf das Bedürfniß, welches **) jetzt überall rege wird, sich aus dem engen Kreise der bisherigen dramatischen Vorstellungen hinaus in das Gebiet der Geschichte und der ***) Vorzeit zu wagen. Es ist erquicklich, einmal wieder große Namen, das herrliche Rom auf unserer Bühne nennen zu hören. Daß dabei die bis jetzt so wenig geübte Schärfe der Unter-

*) 'Seit....erwartet' fehlt in dem Abdr. von 1828. **) sich jetzt überall regt 1802. ***) Fantasie zu wagen 1802.

scheidung fehlt, darf nicht befremden. Denn freilich ist der Regulus keineswegs, wie man gerühmt hat, ein Meisterwerk eines bisher noch unbekannten Autors, sondern er hat vielmehr ganz die Art einer Schulübung: wo ein junger Mann was er in den alten Geschichtschreibern gelesen und sich wohl gemerkt hat, bestens wieder anzubringen sucht. Der Verfaßer ist in Ansehung der dramatischen Kunst noch lange nicht auf dem rechten Wege, oder vielmehr, er ist auf gar keinem Wege: die Halbheit und das Schwankende seiner Manier drängt sich dem ersten Blicke auf. Er scheint es sich selbst nicht recht klar gemacht zu haben, ob er etwas im Sinn der *) griechischen Tragödie, oder des französischen Trauerspiels dichten wolle; dazwischen ist ihm Manches aus der Form von Shakspeares historischen Dramen eingefloßen; ja sogar aus den nächsten und trübsten Quellen hat er geschöpft, indem er unleugbar die Octavia des Hrn. v. Kotzebue, wo nicht bestimmt nachahmte, doch vor Augen hatte.

Aus der letzten Richtung scheint besonders der Widerspruch in der Behandlung entsprungen zu sein, daß er auf Simplicität Anspruch macht, und auf Effekt Verzicht zu leisten scheint, und daß er **) dennoch nach Effekten hascht. Warum liegt gleich zu Anfang Atilla mit ihren schlafenden Kindern auf der Treppe? Diese Nacht hat gar nichts so Entscheidendes; die Kinder werden auf den kalten Stufen den Schnupfen bekommen; da sie vorgiebt, sie so außerordentlich zu lieben, hätte sie, wie eine verständige Mutter, sie ordentlich zu Bette bringen sollen. Nach einem so ***) kläglichen Anfange prophezeit man sich gleich viel Belästigung

*) antiken 1802. **) dabei dennoch 1802. ***) lamentabeln 1802.

von diesen armen Geschöpfen: und so trifft es denn auch zu, man muß sie das Stück hindurch bis zum Ueberdruß sehen. Es sind eigentlich dieselben alten und wohlbekannten Kinder aus Menschenhaß und Reue, welche durch verschiedene Stücke hindurch bis in die Octavia gewandert sind, und sich endlich auch in den Regulus gezogen haben, nur ist der ältere, Serran, ein wenig aus dem Zeuge gewachsen, und in die sogenannten Lümmeljahre getreten. Das Motiv, ein hartes Männerherz durch die unvermuthete Erscheinung der Kinder zu erweichen, welches in Menschenhaß und Reue Glück gemacht hatte, und in der Octavia frostig wiederholt ist, wird hier ebenfalls in der Scene zwischen Atilia und Regulus angebracht. Daß aber die Mutter den ältesten schon mündigen Sohn hartnäckig zum Ungehorsam gegen seinen Vater hetzt, um diesen wider seinen Dank und Willen zu befreien, ist *) eine Probe von der neuen überaus edelmüthigen Sittlichkeit, die alle Gerechtigkeit und Schicklichkeit unter die Füße tritt, und in so vielen Schauspielen der letzten Jahre mit wahrem Bekehrungseifer gepredigt worden ist. Und doch schürzt gerade dieser Punkt den Hauptknoten, indem Publius, der Sohn des Regulus, als Tribun des Volkes sein Veto spricht, und dadurch dem Entschluße des Helden, unausgelöst in die Gefangenschaft zurück zu kehren, Hindernisse in den Weg legt. **)

---

*) ein Pröbchen 1802.

**) In der Z. f. d. el. W. folgt: Daß der Sohn eines Konsuls, folglich ein Patricier, Volkstribun sein soll, ist eine den historischen Bedingungen widersprechende Erdichtung, die bei einer andern Behandlung hingehen möchte, dem Verfaßer aber, welcher darauf ausgeht, gelehrte Kenntniß des Alterthums anzubringen, und in dem Stücke gleichsam antiquarische Belustigungen anstellt (wie z. B. mit

Der zweite Akt, der ganz im Senate spielt, wo der Consul Metellus *) den Vorsitz führt, Regulus nebst dem karthagischen Gesandten Bodostor erscheint, und über die Auswechselung der Gefangenen **) unterhandelt wird, besticht und söhnt beinahe mit dem Stücke aus. Er zeigt recht auffallend ***) die Majestät eines freien Gemeinwesens, die Würde der Oeffentlichkeit, und überhaupt das Gewicht großer Staatsangelegenheiten, wenn sie nur ohne fremden Schmuck †) rein geschichtlich auf die Bühne gebracht werden.

Der dritte Akt sinkt wiederum sehr: er zeigt uns den Regulus von den Ueberredungen Bodostors, und nachher seiner Frau nebst Familie, bearbeitet; und er beweist wahren Heroismus, indem er ††) nicht am Ende aus Langerweile nachgiebt. Bodostor, dessen barbarische Rohheit, im Senat ausbrechend, eine so gute Wirkung that, wird hier ganz zahm: er spinnt ein weit hergeholtes Gespräch mit dem Regulus an, über den Vorzug des Weltbürgersinnes vor dem Patriotismus. †††) Außerdem daß seine Rede trivial ist, sieht man ihr sogleich an, wo sie sich herschreibt, nämlich aus Rousseaus Schriften. Nicht leicht haben wir etwas treffender gefunden, als den Anfang von der Antwort des Regulus, der dem Karthager erwiedert:

> Wohl hättest du die lange Rede dir
> Ersparen mögen.

---

dem Kandidaten, mit der Verdeutschung gewisser Formeln, die nicht einmal immer glücklich ist u. s. w.) billig nicht verstattet werden kann.

*) präsidirt 1802. **) verhandelt 1802. ***) das Imposante der republikanischen Politik, und überhaupt großer 1802. †) ganz historisch 1802. ††) endlich aus Langerweile nachgiebt 1802. †††), dem man, außerdem, daß es trivial ist, sogleich ansieht, wo es sich 1802.

Nur Schade, daß dergleichen Aeußerungen nicht hin und wieder in dem Stück vorkommen, so hätte es die Kritik über sich gleich in sich selbst getragen.

Der vierte Akt schleppt sich dürftig fort in Unterredungen des Consul Metellus mit zwei Senatoren von entgegengesetzten Gesinnungen; dann *) erfolgt ein mörderischer Ueberfall des jungen Publius, welchen der Konsul durch seine ruhige Faßung vereitelt. Der Dolch, womit dieß ausgeführt werden soll, ist der zweite im Stück; mit dem ersten bedroht Atilia, dem Regulus gegenüber, ihr eigenes Leben; den dritten zuckt Regulus im fünften Akt auf sich selbst; doch wir irren uns, dieses ist eben der, welchen er der Atilia entwinden mußte, um als Sklav in Feßeln dennoch einen bei der Hand zu haben. Wenn das nicht Theaterstreiche im übeln Sinn des Wortes sind, so wißen wir nicht, was man so nennen könnte. Die Erscheinung der Atilia im fünften Akt, die, nachdem sie sich durch das ganze Stück hin unverständig genug geberdet, nun vollends im Verstande verwirrt geworden, ist noch das Mißlungenste, Erborgteste und Unschicklichste von Allem. Dagegen wird Einem bei der Volksversammlung, wo die Sache sich letztlich entscheidet, wo der Konsul, Regulus selbst und sein Sohn, der Tribun, die erhöhete Bühne besteigen und Reden an das Volk halten, wieder wohl; es gilt davon zum Theil, was vom zweiten Akt. Ein schöner Moment ist das Gebet des Konsuls am Altare Jupiters, und der Ruf der Rache gegen Karthago beschließt das **) Ganze auf eine nachdrückliche und erhabene Art.

---

*) mit einem Attentat des jungen Publius auf sein Leben hin, welches er durch 1802. **) Stück 1802.

Manche haben die Mängel des Stücks auf den Stoff geschoben; allein für den ächten Künstler giebt *) es eigentlich weder günstige noch ungünstige Stoffe; Alles kommt auf die Art an, wie der Gegenstand genommen wird. Shakspeares Darstellungsart römischer Geschichten scheint der Verfaßer gar nicht gehörig studiert, wenigstens gewiß nicht recht verstanden zu haben. Die Gemeinheit und Unmündigkeit im Thun des rohen Haufens ist im Regulus dem Shakspeare nachgemacht; bei diesem hängt sie mit der tiefen oft unergründlichen Ironie in der ganzen Darstellung zusammen; dort ist es eine ungehörige und störende Einmischung. Aus dem Katilina des Ben Jonson wäre auch wohl noch Manches zu lernen gewesen, sogar aus den römischen Stücken Voltaires: denn in diesen französischen Trauerspielen ist doch eine Kunst der Anordnung und ein strafferes Zusammenhalten, was wir hier gänzlich vermissen. Auch die Reden durften, da das Ganze seiner Natur nach eine rhetorische Richtung hat, weit gedrängter und prächtiger sein: mit einigen Sentenzen aus dem Seneca ist es noch lange nicht gethan. Um den römischen Geist recht hervortreten zu laßen, müßte eine mehr stoische Ansicht der Dinge (welcher denn freilich die Familien-Quälerei beträchtlich würde weichen müßen) zugleich mit dem nachdrücklichsten Lakonismus durchgehends herrschend gemacht sein. Die Reden sind fast immer zu lang, häufig zu schwach, die Verse ohne Schwung, die Sprache nicht voll und würdig genug; der erzmodernen Phrasen, die an das letzte Jahrzehend erinnern, statt nach Rom zu versetzen, nicht zu gedenken.

---

*) es weder 1802.

Die Darstellung auf der hiesigen Bühne war im Ganzen sehr lobenswürdig. Iffland gab den Regulus mit gefühlter Würde und ohne den Druck der ausgestandenen Leiden zu schwer auf ihm lasten zu laßen. Nur einige Male verfiel er vielleicht zu sehr in das Wesen des bürgerlichen Biedermanns und Hausvaters. Hingegen der Augenblick, wo er sich den Untergöttern weiht, erschien wahrhaft groß. Madame Meyer als Atilia war ganz in ihrem Fache; so erinnern wir uns auch Herrn Beschort selten mehr zu seinem Vortheile gesehen zu haben, als in der Rolle des Metellus, die er durchaus mit dem ruhigen Anstande spielte, wovon Herrn Bethmann mehr zu wünschen wäre, der sonst als Publius sein Talent bewies, leidenschaftliche Situationen mit Wärme darzustellen.

Was das Aeußere betrifft, so ist von den Dekorationen nicht zu reden; das Kostum aber war nach den Angaben eines gelehrten Alterthumskenners mit Fleiß besorgt. Der rothe Streif an der Toga des Volkstribuns war freilich wohl ein Versehen; auch der ganz scharlachne Mantel des Konsuls läßt sich schwerlich historisch rechtfertigen, doch stach er gut gegen die Menge der weißen Togen ab. Diese waren vielleicht nach dem alten Maß noch nicht weitläuftig, besonders nicht breit genug: doch würde dann die Schwierigkeit, das schwere Tuch zu tragen und sich damit zu behelfen, noch größer geworden sein, welche so schon die ungewohnten Schauspieler in augenblickliche Verlegenheiten verwickelte. Warum die Römer auch nur solche verwünschte Lappen tragen mußten, und nicht, wie wir, ordentliche, bequeme Röcke! — Die Tracht des Bodostor, als des Abgesandten einer reichen, aber barbarischen Nation, war vortrefflich gegen die römische einfache Großheit, die keinen goldnen Zierrat und nur wollene Zeuge zuließ, kontrastiert. Er hatte einen scharlachnen Leibrock mit breitem gestickten Gürtel, grüne lange Beinkleider und rothe Halbstiefeln, einen kurzen Mantel von Goldstoff, grün gefuttert, der an den Schultern fest geheftet war und um die Arme geschlagen werden konnte; der Bart, welcher ihn auch von den Römern auszeichnete, vollendete das fremde, und man kann wohl sagen, punische Ansehn.

Bis jetzt hat der Regulus fünf Vorstellungen erlebt, das letzte Mal war es schon ziemlich leer, und vielleicht haben die vorhergehenden Male Manche von den Zuschauern die Anerkennung des gu-

ten Geschmacks, welche sie dadurch zu üben glaubten, mit Langerweile gebüßt. Der Erfolg hat auf diese Art schwerlich dem Aufwande entsprochen, welches denn leicht die sogenannten poetischen Stücke bei den Theaterkassen in Mißkredit bringen mag, aber gewiß nur durch die Schuld der Autoren: denn es ist eine offenbare Ungeschicklichkeit, zu einem Schauspiele, in welchem eigentlich so Weniges vorgeht, so viele Figuren zu gebrauchen; in dieser Hinsicht sollte es viel einfacher eingerichtet sein. Indessen hat die Aufführung des Regulus den Vortheil, daß nun Togen in Menge für den Julius Cäsar und Koriolan des Shakspeare vorräthig sind, mit denen ja, wie zu hoffen ist, die Direktion bald einmal das hiesige Publikum beschenken wird.

Nathan der Weise
auf dem Berliner Theater.

Nathan der Weise ist von Weimar aus in Schillers Bearbeitung für's Theater hierher befördert worden. Dort hatte die Aufführung einen bedeutenden Zweck: da man die Recitation überhaupt zu vervollkommnen sucht, so wollte man es auch einmal mit einem Stücke versuchen, worin durchgehends der Ton des Verstandes und der besonnenen Ueberlegung, ohne heftige Leidenschaften, und ohne eigentlich komische Charakteristik herrscht; und es läßt sich denken, daß der Nathan auf der weimarschen Bühne sich besonders vortheilhaft ausgenommen haben wird. Hier konnte dieß Stück wegen andrer Beziehungen gewissermaßen als einheimisch betrachtet werden; es giebt hier noch alte Freunde Lessings, welche sich zuverläßig einbilden, mit daran geholfen zu haben; Moses Mendelssohn hat hier gelebt, dessen Religionsverwandte denn auch nicht ermangelt haben, den weisen Nathan, 'ihren Nathan', zu besuchen, so daß er vier Mal wirklich ein sehr gefülltes Haus gehabt hat.

Uebrigens war es wohl von Lessing ein wenig übereilt, wenn er das Land glücklich pries, wo dieß Schauspiel zuerst würde aufgeführt werden dürfen; denn die Vergünstigung könnte eben so leicht von Schlaffheit, als von Liberalität in religiösen Angelegenheiten herrühren; die letzte könnte sogar fehlen, wo die erste bis zur gänzlichen Auflösung geht. Auffallend ist es, wie so manche Lehren

und Ansichten in eben diesem Nathan, von welchem Lessing glaubte, daß er erst in ferner Zukunft recht an der Zeit sein würde, schon gänzlich veraltet sind: man hat es seitdem zur Genüge erfahren, wie eine gewisse gepriesene Toleranz nur das Negative dulden will, und das Protestieren gegen alles Positive in der Religion, gegen jede individuelle Anschauung derselben auf die nüchternste Dürftigkeit hinausläuft. Lessings Meinung war es auch gar nicht, mit den neuern Theologen gemeinschaftliche Sache zu machen, aber im Nathan könnte man ihn leicht so mißverstehen.

Die hiesige Aufführung läßt sich nicht in gleichem Grade rühmen, wie die des Regulus. Zwar Iffland als Nathan befriedigte jede Forderung der Kunst; Madame Unzelmann machte als Sittah eine sehr glänzende und geschmackvolle Erscheinung, und man bedauerte nur, sie nicht mehr und bedeutender zu sehen, da diese Rolle bei der Feinheit ihrer geselligen Ausbildung sich wie von selbst versteht. Herr Mattausch, als Tempelherr, wußte für sich zu interessieren; das Bestreben, den Ungestüm und die Uebertreibungen seines Spiels zu mäßigen, war unverkennbar, und sobald ihm dieß gelingt, muß seine schöne Figur, sein edler Anstand, sein gefühlvolles Wesen vortheilhaft hervortreten. Er hatte wirklich außerordentlich glückliche Momente. Auch der Patriarch wurde über die Erwartung gut vorgetragen. Dagegen war Recha gar nicht bedeutend; Daja charakterisierte sich, ganz unpaßend, in's Kleinliche und Gemeine hinein; Saladins Laune gieng gänzlich verloren; der wackre Schauspieler, welchem Alhafi zugefallen war, befand sich durchaus nicht an seiner Stelle, und der Klosterbruder war unter der Kritik. In dem verunglückten Saladin glaubte man einen nicht zu tadelnden Alhafi zu erkennen, und der Sultan, der ja gar nicht so bejahrt zu sein braucht, da er noch einen Vater am Leben hat, hätte wohl von einem der jüngeren Schauspieler, etwa Herrn Beschort, muntrer und fröhlicher gegeben werden können.

Es hilft nichts, zu tadeln, wo sich einmal keine Auskunft treffen läßt: deswegen mag obiger Wink als einer von vielen, die sich geben ließen, hier stehen; denn das berlinische Theater hat ein so zahlreiches Personal und einen solchen Ueberfluß an Mitteln, daß man von ihm billig harmonische Darstellungen ausgezeichneter und berühmter Werke sollte erwarten dürfen.

Berliner Nationaltheater.

Der Waßerträger. Der Hausverkauf.

Berlin, am 14. Mai 1802. Ich habe noch unsre letzten Theaterneuigkeiten dieser Winter-Jahreszeit vom Ende des März bis jetzt nachzuholen.

'Der Waßerträger', nach dem französischen les deux journées, Musik von Cherubini, eine Oper, die von Madame Unzelmann zu ihrem Benefiz-Stück erwählt ward, hat hier, so wie an andern Orten, viel Glück gemacht, und verdient es auch, ohne noch von der Musik zu reden, die vielleicht die ausgezeichnetste dieses Verfaßers ist, durch die muntre fröhliche Behandlung des Stoffes, mit dem es zwar auf eine edle Handlung hinausläuft, wobei aber der weinerliche und empfindelnde Ton meistens glücklich vermieden ist, und statt dessen die plötzlichen Verlegenheiten der Gefahr entdeckt zu werden, und die sinnreichen Mittel der Rettung unterhalten, und theatralische Gemälde darbieten. Auch der Anstrich einer historischen Anekdote ist vortheilhaft dabei.

An demselben Abend wurde der 'Hausverkauf', ein Nachspiel in einem Akt, nach einer franz. Operette: Maison à vendre, mit bloßer Weglaßung des Gesanges, zum ersten Mal gegeben. Dieß kleine Stück, welches einmal in diesen Blättern ein Wiener Korrespondent, ich weiß nicht aus welchen Gründen, getadelt hat, ist meines Bedünkens eins der artigsten, die man in dieser Gattung sehen kann, und die darin gebrauchten komischen Motive sind so einleuchtend und entschieden, daß selbst eine ganz verkehrte Dekoration (man wird Mühe haben, dieß zu glauben, da der französische Autor sie auf's genaueste nach allen Umständen angegeben, und doch ist es nicht anders;) und das schlechte Spiel, womit die beiden Hauptrollen durch Hrn. Schwadke und Hrn. Bethmann entstellt wurden, die Wirkung nicht herunterbringen konnte. Es wurde am ersten Abend mit allgemeinem Beifall aufgenommen, und man hat es seitdem oft mit Vergnügen wiederholen sehen.

Turandot,

ein tragi-komisches Mährchen von Gozzi nach Schiller,*) fand im

*) So steht in der Handschrift. Anmerk. d. Vfs.

Ganzen nur eine kalte Aufnahme; allein die Darstellung war auch darnach. Man gab es zum ersten Mal am 5. April zum Benefiz der Demois. Eigensatz, welche selbst die Rolle der Turandot darin spielte, oder vielmehr nicht spielte, sondern verdarb. Wenn die Gefälligkeit einer Direktion auch so weit gehen muß, die Schauspieler bei der Wahl eines Stückes nicht einzuschränken, so dürfte sie ihnen doch wohl eine schlechthin für sie nicht paßende Rolle verweigern, damit das Benefiz nicht ein Malefiz für die Zuschauer werde. Auch der Rolle des Prinzen Kalaf war Hr. Bethmann keinesweges gewachsen, sie wäre offenbar Hrn. Mattausch zugekommen. Nur der Kaiser wurde von Hrn. Unzelmann recht gut, mit einem an Karikatur gränzenden Pathos, und Adelma von Mad. Unzelmann meisterhaft mit hinreißender Energie und stolzer Größe dargestellt, so daß sie die Prinzessin neben sich ganz verdunkelte. Die Masken, welche bis auf den Pantalon, der niemals leidlicher ausgesehen hat, als mit dieser stattlichen langen Nase, die ihm allerdings Noth that, keine waren, fielen unbedeutend und frostig aus, so daß man immerfort eine Empfindung hatte, als müßte man ihnen nachhelfen. Man hatte sehr untergeordnete Schauspieler dazu gewählt, die vielleicht auch einen untergeordneten Dienst damit zu verrichten glaubten. Es möchte den Austheiler der Rolle befremden, wenn man den ersten komischen Akteur zum Truffaldin forderte und behauptete, dieser müße sich auch durch eine solche Wahl geehrt glauben; und doch ist es bekannt, daß die Truppe Sacchi, für welche Gozzi schrieb, die glänzendsten Talente in diesem Fache besaß, und daß er auf sie besonders das Heil seiner Stücke gründete.

Auch die Aufzüge, wiewohl zahlreich und kostbar genug, giengen nicht ohne mancherlei Ungeschicklichkeiten ab; und Reisende wollen versichern, daß selbst auf dem kleinen weimarischen Theater mit weit geringern Mitteln, der Eindruck einer weit größern Pracht hervorgezaubert war. Ordentliche Prinzenköpfe auf den Thoren von Peking statt der verwünschten verblichenen Kartenblätter, die der Unbelehrte kaum für das, was sie sein sollten, erkennen konnte, hätte man wenigstens mit denselben Unkosten in Menge haben können. Der erschütternde Moment, da der Scharfrichter das Haupt des Prinzen von Samarkand über dem Thor aufsteckt, gieng, vermuthlich durch die Besorgniß, die Zuschauer möchten gleich anfangs

durch das gräßliche Schauspiel empört werden, gänzlich verloren. Ueberhaupt war es, als würde mit einer geheimen Scheu und Furcht vor dem Auspochen vor einem weisen und aufgeklärten Publikum gespielt, und dieß hätte wenigstens der Darstellung ein verdientes Auspochen zuziehen können; da hingegen Alles, was mit einer gewissen Entschiedenheit auftritt, sei es sonst noch so fremd, für sich einnimmt. So diente dieser Versuch Gozzis geistreiche Phantasterei zur Erscheinung unter uns zu bringen, bloß zum Beweise, wie sehr unsre Bühne durch den bisherigen Zeitgeschmack gesunken ist, und wie gänzlich es unsern meisten Schauspielern an den beiden Haupterfordernissen dazu, prächtiger Rhetorik und kecker gewandter Buffonerie, fehlt. — Vielleicht sollte es überhaupt noch nicht mit dem Gozzi versucht werden, und man sollte lieber gleich mit den Spaniern anfangen, die das, was Gozzi mit derber, aber roher Kraft ergriff, mit unendlich höherer Bildung vereinigt und dem glänzendsten Schmuck einer musikalischen Poesie ausgestattet, besitzen, vielleicht muß man auch Gozzis Märchen einen andern Bearbeiter wünschen, denn eben daß die schillersche Uebertragung, bis auf einige nicht glückliche, aber leider nothwendige Veränderungen, bloß Uebersetzung ist, läßt eine Leerheit in der komischen Partie verspüren, die in Gozzis Werken nur skizziert angegeben wird: nicht nur ist sonst nichts von Späßen hinzugefügt, sondern dem Verschnittenen Truffaldin sind bei der Aufführung die seinigen noch beträchtlich verschnitten worden.

Auch in Weimar war der Erfolg nicht viel beßer und Goethe giebt in einem Aufsatze darüber zu, daß die Aufführung allerdings mit Schuld daran war, die er daher zu vervollkommnen wünscht. Ich kann nicht sagen, ob die hiesige Direktion von einem gleichen Streben beseelt ist, den Mängeln der ersten Darstellung durch verbeßerte scenische Anordnung, durch andre Vertheilung der Rollen oder fortgesetzte Uebung der Mitspielenden abzuhelfen; allein es hat nicht den Anschein, sondern so wie das Stück zuerst gegeben ist, pflegt es in Gottes Namen fortgespielt zu werden, und wenn es die Kassen nicht füllt, muß entweder der Autor oder das Publikum die Schuld tragen; hier nun offenbar jener, da es nicht ein ökonomisch-rührend-edles Familiengemälde, sondern ein für vernünftige und phantasielose Menschen unglaubliches Kindermärchen ist, womit er zu ergötzen gehofft hatte.

Der Tod des Herkules.

Von dem 'Tod des Herkules', einem Melodrama mit Chören, von Reichardt componirt und von Iffland dargestellt, kann ich Ihnen nichts melden, da es nach den beiden ersten Aufführungen, die ich zufällig versäumen mußte, nicht wieder gegeben worden ist. Doch glaube ich ohne das die Ursachen der etwas kalten Aufnahme, welche die häufigere Wiederholung verhindert hat, aus der Natur der Gattung und der Wahl des Gegenstandes hinlänglich erklären zu können. Ein Melodrama ist an sich ein verstümmeltes Trauerspiel; was in diesem durch die übrigen Massen in's Gleichgewicht gesetzt werden kann, steht in jenem oft isoliert und daher ohne Verhältniß da. So ist's besonders mit der Darstellung körperlicher Leiden, die auch in den Trachinerinnen des Sophokles den Tod des Herkules gräßlich genug macht, aber hier fast das Ganze einnimmt und daher eine sehr peinliche Empfindung erregen mag. Dem Schauspieler war daher eine sehr schwierige und nicht eben dankbare Aufgabe zu Theil geworden.

Die französischen und die deutschen Kleinstädter.

'Die französischen Kleinstädter' und 'die deutschen Kleinstädter', beide von Kotzebue, jene nach dem Französischen bearbeitet, diese Original, folgten kurz auf einander.

Das Original der ersten ist von Picard, von dem man wohl beßere Stücke hat. Dieses ist eine sogenannte pièce à tiroir, wo nur ein dünner Faden die einzelnen charakteristischen Scenen zusammenhält. Dabei könnte nun viel mehr Verstand aufgewandt sein, und es war kein glücklicher Gedanke, das Stück nach Deutschland zu verpflanzen, da mit der lokalen Wahrheit solcher Schilderungen ihr eigentliches Interesse verloren geht. Auch hielt sich das Ganze nur durch das vortreffliche Spiel der Mad. Unzelmann und Hrn. Ifflands, als zweier Kleinstädter vom modigsten Schnitt. Hingegen war es unglaublich, daß die Herren Schwadke und Bethmann zwei Pariser von ächtem guten Ton sein sollten, und da zum Nachspiel der 'Hausverkauf' gegeben ward, hatte man den Verdruß, die Unfähigkeit dieser Subjekte an einem Abend zwei Mal bewundern zu müßen.

Die 'deutschen Kleinstädter' sind eine Poße, wo mit vieler Plattheit einige lustige Situationen erkauft werden. Und wenn

diese und die Mittel sie herbei zu führen nur dem Autor selbst gehörten! Allein, wer dramatische Litteratur besitzt, wird leicht nachweisen, woher dieß und jenes genommen ist. Indessen danken wir Hrn. v. Kotzebue für den guten Willen holbergisch sein zu wollen: es ist immer für ihn eine große Stufe zur Bildung. Nur ist freilich in Holbergs Stücken eine Gründlichkeit der Komposition, die hier durchaus vermißt wird. Der Rolle eines abgeschmackten süßlichen altfränkischen Poeten, Hrn. Sperling, ist hier alles mit aufgebürdet, was Hr. v. Kotzebue für die neuesten Thorheiten einer für revolutionär in der Litteratur ausgeschrieenen Gesellschaft von Schriftstellern hält, wovon einige allerdings nicht zum Besten mit ihm umgegangen sind. Das paßt nun zwar ganz und gar nicht, allein die Absicht der persönlichen Satire auf dem Theater verdient mit Lob bemerkt zu werden, wenn auch die Kraft dazu fehlt; und die, auf welche hauptsächlich gezielt wird, würden gewiß die Ersten sein, Herrn v. Kotzebue ihr Kompliment darüber zu machen. Das Stück wurde durchweg ungemein gut gegeben, die Zuschauer lachten, und fanden es eben deswegen platt; der Pranger gab ihnen großen Anstoß, da er doch unstreitig der beste Einfall im ganzen Stück ist. Wenn wir bei Hrn. von Kotzebue bestellen dürfen: immer lieber so etwas, als Oktavien oder Bayards. — Jetzt wird Ion erwartet.

Ueber den deutschen Ion.

Schreiben an den Herausgeber der Zeitung für die elegante Welt.

Berlin 4. Aug. 1802. Sie fordern mich auf *) mein hochgeehrtester Herr, über eine in Ihrer Zeitung **) enthaltene Fehde, die meinen Ion betrifft, etwas zu sagen; und die Aufmerksamkeit, welche Sie der Erscheinung dieses Schauspiels durch Einrückung interessanter Aufsätze darüber (worunter

*) werthester Herr Hofrath 1802. **) entstandene 1802.

noch der letzte über die berlinische Darstellung mir besonders belehrend war,) gewidmet haben, verbindet mich zu dieser Erwiederung. Doch weiß ich nicht, ob ich dabei Ihren Erwartungen Genüge leisten werde. Denn zuvörderst werde ich mich wohl hüten, den Handel, der durch eine beiläufige Erwähnung des Stückes in der Nachricht über die weimarische Aufführung in Nr. 7., dann einen ausführlicheren Bericht über das Schauspiel, der gewissermaßen gegen jenen Aufsatz gerichtet war, in Nr. 41., und endlich einen Angriff auf diesen Bericht in Nr. 90. und 91., etwas verwickelt geworden ist, in's Klare zu setzen; vielmehr soll es mir lieb sein, wenn die Leser, welche kein selbständiges Urtheil haben, erst noch recht verwirrt werden *). Ich finde nichts unterhaltender, als über etwas, das man gemacht hat, sich kreuzende Meinungen zu hören. Dann muß ich mich ausdrücklich gegen alles Vertheidigen des Ion vertheidigen, den ich vielmehr durch die öffentliche Ausstellung allem Preis gegeben habe, was ihm widerfahren mag. Man hat mir und meinen Freunden **) den Vorwurf gemacht, daß wir einander loben. Das hat auch seine Richtigkeit, steht aber nicht zu ändern, weil wir uns gleich vom Anfange gescheite Freunde gewählt haben, deren Arbeiten man in allewege loben kann und muß. Noch hat uns jedoch niemand ***) nachsagen können, daß wir so kleinmüthig wären, etwas als Kunstwerk Aufgestelltes zu vertheidigen, und ich will nicht der Erste sein, der diese Schmach auf unsern †) Kreiß ladet.

Erlauben Sie mir, ehe ich zur Sache komme, der

---

*) : denn ich 1802. **) häufig vorgerückt, daß wir uns unter ein. 1802. ***) nachweisen 1802. †) Zirkel 1802.

Kürze halber die Verfaßer von Nr. 7., Nr. 41., und Nr. 90. und 91 mit A, B, C, zu bezeichnen. Ich, der ich ihre Bemerkungen zusammen zu buchstabieren suche, stelle folglich den Abcschüler vor, und Sie den Abclehrer, indem Sie mir auf die Finger sehen, ob ich es auch recht mache.

C behauptet, B habe mich auf eine verkehrte und mir nachtheilige Weise gelobt; mir aber scheint C selbst mancherlei Nachtheiliges unter günstigem Anschein zu verstehen zu geben. Hat also C über B und habe ich über C Recht, so komme ich zwischen dem unwillkürlichen und dem versteckten Tadel in die Klemme. Doch es macht nichts aus; laßen Sie den Ion nur erst gedruckt sein, so wird es noch beßer kommen. Wenn auch die jenaische Litteratur=Zeitung und andre Blätter der bisher meistens befolgten Maßregel, über meine Schriften zu schweigen, treu bleiben, so ist doch Hr. *) G. M. in der Welt, der sich gewiß (oder meine ganze Zuversicht auf ihn trügt mich) bei dieser Gelegenheit mit einigem Aerger und Schimpfen in Unkosten setzt. Ferner haben wir den Herrn **) B., von dem, als professioniertem weimarischem Theaterkenner, und weil es in's Fach der Antiquitäten einschlägt, zu erwarten steht, daß er sich der Sache annehmen werde.

Indem Sie mir das Wort, und zwar als das letzte in Ihrer Zeitung zu sprechende zuschieben, verweigern Sie es gewissermaßen B, dem es doch, wie mir däucht, allerdings zukäme. Sie werden es also billig finden, daß ich B's Sache zu führen übernehme, und in so fern bekomme ich es mit A und C zu thun. Daß dieß wirklich zwei verschiedene Personen sind, steht nirgends ausdrücklich geschrieben, und wenn ich sie als eine und dieselbe annähme, so hätte

*) Garlieb Merkel 1802. **) Oberkonsistorialrath Böttiger 1802

ich einen Gegner weniger. Allein diese Hypothese ist gar nicht wahrscheinlich. Denn warum ließe C, wenn er mit A eins wäre, es so unbestimmt, ob der Aufsatz Nr. 7. von ihm selbst herrührt? Ferner: C kennt den Euripides und scheint ihn im Originale gelesen zu haben, A hingegen weiß kein Griechisch; ich wette mein Griechisch daran, daß er keines weiß; ja er hatte, da er den Aufsatz schrieb, zuverläßig nicht einmal die schlechte bothesche Uebersetzung des griechischen Jon gelesen. Er verräth sich mit dem Ausdrucke: 'Außer der Fabel, die „unstreitig" aus dem Stück dieses Namens von Euripides genommen ist, u. s. w.'; denn 'unstreitig' sagt man von Dingen, über die nicht gestritten werden soll, wenn sie schon Gegenstand eines möglichen Streites sind. Wäre er seiner Sache ganz gewiß gewesen, wie er es nach Lesung des Euripides sein mußte, so hätte er die Entlehnung der Fabel schlechthin als *) entschiedene Thatsache erwähnt. Wenn also A mit C einerlei ist, so hat er sich seitdem erst auf das Griechische und den Euripides gelegt: dieß würde **) begreiflich machen, warum er seine Erklärung gegen Nr. 41. so lange verschob; auch würde es mit der Bemerkung übereinstimmen, daß man das frisch-Gelernte gemeiniglich mit der größten Zuversicht wieder anbringt; und wenn man die furchtsame Unbestimmtheit in den Aeußerungen über das Stück bei A mit der Entschiedenheit ***) bei C vergleicht, müßte man sich wundern, daß das Griechischlernen plötzlich so viel Herz macht. Aber eben hieraus, so wie aus dem ganz verschiedenen Charakter der Schreibart, schließe ich auf die Verschiedenheit der Verfaßer,

*) entschiedenes Faktum 1802. **) erklären, w. 1802.
***) darin bei 1802.

die ich, wenn es nicht zu weitläuftig wäre, kritisch darthun wollte; und nehme sie im Folgenden als erwiesen an.

C beschuldigt B, sich zu der übernommenen Rolle zugedrängt zu haben. Wir bitten ihn hierauf, zuvörderst vor seiner eignen Thür zu kehren. A hat sich ja in seinem eignen Namen nicht beklagt; wenn also C für ihn in's Feld rückt, so hätte er ausdrücklich erwähnen sollen, er sei beauftragt, die A widerfahrne Beleidigung auszufechten; sonst könnte B antworten: Was geht es dich an? Laß A sich selber stellen. Ja ihm bliebe diese Ausrede selbst nach jener Erwähnung; denn wenn man eine Ehrensache mit einem artigen Kavalier auszumachen hat, braucht man es, wie mir scheint, keineswegs zuzugeben, daß einem statt dessen ein berühmter Haudegen auf den Leib geschickt wird. Jedoch, den Auftrag und seine Gültigkeit einmal zuzugeben, behaupte ich immer noch, daß C darüber hinausgegangen sein muß. Denn A meint es mit dem Stücke gut, er geht nur *) zu flüchtig darüber hin, um sich von wegen des Griechischen und der botheschen Uebersetzung nicht voreilig zu verstricken; schwerlich hat er auch deshalb seine Gesinnungen verändert, weil B, indem er meinen Ion lobt, etwas an seinem Aufsatze rügt. C hingegen meint es mit dem Stücke nicht zum Besten, wie ich nachher zeigen werde. B wird ferner von C beschuldigt, die Gelegenheit gegen A's Aufsatz zu schreiben, bloß vom Zaune, nämlich von der Ueberschrift, gebrochen zu haben; der Aufsatz selbst enthalte gar keine Bemerkungen über das Stück, und die ungenügenden und unrichtigen, welche B daran rügt, seien eine bloße Vorspiegelung von ihm, um die seinigen an den Mann zu bringen. Die-

*) so fl. 1802.

ser Behauptung muß ich widersprechen. Die Ueberschrift lautete: „Jon, ein Schauspiel nach dem Euripides.“ Was heißt 'nach' in solchem Falle? Zuweilen *) eine Uebersetzung, öfter eine freie Uebersetzung, noch öfter eine freie Uebersetzung nebst Bearbeitung, das heißt meistens, mit Verbeßerungen **) durch Johann Ballhorn. So ist unter 'nach' gewöhnlich 'unter' zu verstehen, und ich weiß nicht, welche Präposition, 'neben' oder 'außer', 'über' oder 'hinter' dem Euripides, mir nicht lieber wäre, als so ein verwünschtes Nach. Die Ueberschrift also, die man berechtigt ist, mit zu einem Aufsatze zu rechnen, wie den Titel zum Buch, konnte B, wenn er sich für das Stück interessierte, schon hinreichend veranlaßen, gegen A zu schreiben. Denn sagte dieser gar nichts weiter darüber, so trat natürlich die populare und hergebrachte Auslegung von „Nach dem Euripides“ ein. Aber A sagt allerdings in dem Aufsatze noch etwas, was diese zu bestätigen scheint: 'Außer der Fabel, 'die „unstreitig“ 'aus dem Stück dieses Namens von Euripides genommen ist, gehört die Bearbeitung fast durchgehends dem Verfaßer.' 'Fast durchgehends', also doch nicht ganz; also ist noch ein Stück von dem Stücke des Euripides geblieben, woran der neue Autor sein Stück von einem neuen Stücke angestückt hat. Der Himmel helfe ihnen beiden, und gebe, daß die alten und neuen Lappen gut zusammen halten mögen? Ein poetisches Werk ist ein untheilbares Ganzes, das in Einem Geiste empfangen und von Einem Hauche beseelt sein muß: eine Bearbeitung, die sich ***) theilweise als dem einen und dem andern Autor zugehörig

*) eine simple Ueb. 1802. **) per 1802. ***) partieenweise 1802.

unterscheiden läßt, ist demnach nothwendig Flickwerk; und es hilft dem neuen Autor nichts, daß sie ihm 'fast durchgehends' gehört, vielmehr würde daraus nur hervorgehn, daß er den Euripides außerordentlich stark durch Johann Ballhorn verbeßert habe. A fährt fort: 'fast durchgehends 'dem Verfaßer, deren man fünf bis sechs verschiedne von 'sehr ungleichen Eigenschaften genannt hat'. — Von sehr ungleichen Eigenschaften! Das will ich glauben: wo sollte auch die Gleichheit unter der Menge herkommen? Zugegeben, daß die Eigenschaften nicht auf den Charakter gehen sollen, und daß es lauter rechtschaffene Leute gewesen sein mögen, denen man den Ion zuschrieb, so waren doch 'unstreitig' einige darunter, in deren Haut ich nicht stecken möchte, weil man nicht so in der Geschwindigkeit fünf bis sechs ordentliche Dichter zusammen bringt. Wenn jedem bei einem Werk, dessen Urheber man nicht weiß, gleich eine *) große Anzahl Menschen einfällt, denen er es gern zutraut, das ist gewiß kein gutes Zeichen; und bemerken Sie, daß A gar kein Urtheil hinzufügt, in wie fern er diese Gerüchte für verständig oder unverständig hält; daß er vielmehr mit einer Abstraktionsgabe von der Erwähnung des Stückes wegeilt, die es schwer findet, dieses und die Vorstellung an Einem Abend zu übersehen: da ja doch das Stück eben das Vorgestellte ist, und jeder erhöhte Grad von Aufmerksamkeit, welcher der Vorstellung gewidmet wird, der Einsicht in die Beschaffenheit des Stückes selbst zu Gute kommen muß. Je mehr ich es überlege, je zweideutiger erscheinen mir A's Aeußerungen; ich möchte beinah meine Meinung, daß A es gut mit dem Ion meine, zurücknehmen, und A und C wären sonach doch

*) ganze Anz. 1802.

beßer mit einander einverstanden, als ich anfänglich gedacht.

Bei so bewandten Umständen muß mir also doppelt daran liegen, in B nicht nur einen aufrichtigen, sondern auch einen einsichtsvollen Freund zu finden, und ich werde mir ihn nicht so geschwind verdächtig machen laßen. C wirft B vor, mich auf eine Weise gelobt zu haben, daß ich unmöglich damit zufrieden sein könne. Ich bin aber damit zufrieden: somit wäre dieser Einwurf abgethan. B's ganzer Aufsatz laufe auf den Beweis der Originalität und auf die Vergleichung mit dem Euripides hinaus. Ganz recht! dieß sind auch die beiden Punkte, worauf es bei der Frage über den Werth meines Jon ankömmt. Original oder Johann Ballhorn, aus dieser Alternative kommen wir einmal nicht heraus. Ist nun der deutsche Jon zwar ein anderer, aber ein vielleicht schlechterer, oder wenigstens nicht beßerer als der griechische, so hätte es bei diesem immer sein Bewenden haben mögen, und die Aufführbarkeit für unsre Bühnen wäre an jenem nur ein geringes Verdienst. Ich kann also schon nicht umhin einzugestehen, daß ich wirklich die Absicht gehabt, es beßer als Euripides zu machen. Dieß wird hoffentlich kein Frevel sein, da ein klassischer Dichter aus dem goldnen Zeitalter unsrer Litteratur, auf dessen Autorität man sich also mit Sicherheit berufen kann, Wieland, bei seiner Alceste nach eigner Aussage dieselbe Absicht gehabt hat. Aber ich werde mich wohl hüten, mir merken zu laßen, als glaubte ich, es wäre mir damit gelungen: wenn ich sonst Lust dazu hätte, würde mich eben die Erinnerung an Wieland warnen. Dieser gedachte seiner Sache auch sehr gewiß zu sein, und setzte sie in einer Reihe Briefen im Merkur umständlich auseinander; aber ihm wurde durch Goethes

'Götter, Helden und Wieland' das Bad schön gesegnet. Deswegen überlaße ich dieß, so wie die Entscheidung über die Originalität den Kennern, indem es mir mit der Führung des Beweises leicht beßer gelingen könnte, als ich selbst wollte: nämlich zu zeigen, daß nicht bloß der Jon ein Original-Schauspiel, sondern ich selbst ein Original sei. Das Folgende will ich daher bloß für B gegen C erinnert haben.

Bei der Frage über die Originalität eines Kunstwerkes scheint es mir einzig darauf anzukommen, ob das Ganze desselben nach einer eigenthümlichen Idee wiederum ursprünglich entworfen ist. Die Benutzung fremdartiger Elemente bei der Bearbeitung, wofern sie nur organisch assimiliert, nicht bloß mechanisch zusammengefügt sind, thut dabei keinen Eintrag; sonst könnte überhaupt kein Gedicht original sein, weil es ja immer in einer durch frühere Dichter gebildeten Sprache geschrieben wird, und Bilder und Wendungen aus dem öffentlichen Schatz der poetischen Diktion darin gebraucht werden müßen. Ist das Werk wahrhaft ein Ganzes, so sind auch alle Einzelnheiten nur relativ zu nehmen, und so werden die aus der Vorarbeit eines Andern benutzten in dem Zusammenhange eine ganz andre Bedeutung erhalten. Daß dieses mit dem, was man aus dem euripideischen Jon mehr oder weniger ähnlich in dem meinigen wiederfindet, (wovon sich ein weit längeres Verzeichniß geben ließe, als das, welches C giebt; welche Uebereinstimmung in Umständen, Zügen, sogar einzelnen, beinah ganz beibehaltenen Reden und Versen, ich ja auch keineswegs geheim zu halten hoffen konnte, da der Euripides oder im Nothfalle die bothesche Uebersetzung allen und jeden Zuschauern und Lesern zur Vergleichung vorliegt;) daß dieses, sage ich, der Fall sei, hat B behaupten wollen, indem er sagt: 'Die zerstreuent

'poetischen Partien im Euripides seien theils durch Erfindung, 'theils durch Ummodelung des Alten zum Ganzen eines wahr-'haften Kunstwerkes verbunden.' Die andere Aeußerung von ihm: 'in dem deutschen Jon gehöre nichts als die Fabel 'dem Euripides', widerspricht dem gar nicht, so lange man meine oben dargelegte Ansicht des Originalen gelten laßen muß: denn aus ihr folget, daß alle poetischen Elemente, sie mögen sich vorfinden, wo sie wollen, dem gehören, der sie gehörig zu organisieren weiß.

Auch hierüber wäre mithin B gerechtfertigt, wenn er nur darin Recht hat, daß im deutschen Jon eine ächte poetische Einheit sei, (worüber mir, wie gesagt, keine Stimme zukommt,) und daß sie in dem griechischen fehle. Dagegen wird aber Euripides von C in Schutz genommen, und dieß ist die letzte Verschanzung, worin wir *) den Gegner anzugreifen haben. B's allgemeine dieß betreffende Tiraden, sagt er, seien heut zu Tage trivial. — Es könnte immerhin nöthig sein, schon oft gesagte Wahrheiten bei einer bestimmten Gelegenheit in Erinnerung zu bringen: allein wodurch und seit wann ist denn jene Würdigung des Euripides, die ihn unermeßlich tief unter die beiden älteren Tragiker herabsetzt, trivial geworden? Seit Aristophanes ist, soviel ich weiß, Friedrich Schlegel der erste Schriftsteller, bei dem sie sich wiederfindet, da der schönen Sentenzen wegen, und nach dem zum Theil mißverstandenen Lobe des Aristoteles die meisten Kritiker den Euripides, der überhaupt die Modernen mehr ansprach, entweder dem Sophokles vorzogen, oder beide doch auf gleichem Fuß behandelten. Noch Lessing konnte sich weiß machen, die Prologe, welche die Geschichte im Voraus

*) letztern 1802.

erzählen, (ein Bedürfniß bei den willkürlich entstellten Mythen,) seien ein Fortschritt in der Kunst. Im *) Einzelnen ist die Sache noch von keinem Neueren gründlich ausgeführt worden. Aristophanes hat zwar mit unergründlichem Verstande alles erschöpft, was sich über die tiefe Verderbniß und innerliche Jämmerlichkeit dieses Dichters, wie über den Verfall der Kunst durch ihn sagen läßt: aber man verstand nicht, es da zu finden, weil man seine Darstellungen für bloße Poßenreißerei und pasquillantischen Unfug hielt. Das Wenige, was B über den Euripides im Allgemeinen und über seinen Jon sagt, ist also allerdings ein Beitrag zu einer noch zu schreibenden Kritik dieser Dichters. Wenn C den darin enthaltenen Tadel aus Batteux Grundsätzen abzuleiten unternimmt, so möchte ich ihn bitten, den Versuch dieser Deduktion anzustellen; gelingt es damit, so ist der Batteux so übel nicht, und man sollte das vernachläßigte Studium **) seiner Schriften nur wieder vornehmen. Alsdann will ich meinerseits zusehen, wie weit ich es in Absicht auf C's Vertheidigung des griechischen Jon aus dem Gesichtspunkte historischer und nationaler Zwecke, mit der Ableitung aus eben demselben Batteux bringen kann. Bei der Beurtheilung eines Gedichts erkennen wir durchaus nur den poetischen Zweck an, und alle andern müßen, sobald sie in poetischer Form auftreten, um gültig zu sein, mit den künstlerischen Bedingungen ***) zusammenstimmen.

Die Schmeichelei gegen Athen in dem Jon des Euripides ist am Ende handgreiflich genug; aber berechtigte sie ihn zur Auflösung des Zusammenhangs, zur Verletzung der sittlichen Verhältnisse zwischen den Personen, indem eine fort-

*) Detail 1802. **) desselben 1802. ***) vollkommen 1802.

gesetzte Lüge des angenommenen Sohnes gegen den Vater, der Gattin gegen ihren Mann sanktioniert, und dieser dadurch ohne alle Schuld gleichsam aus dem Bunde der zutrauenden Liebe ausgestoßen wird? Die Absicht, Athen zu verherrlichen, ist auch in den Eumeniden des Aeschylus, und dem zweiten Oedipus des Sophokles sehr hervorleuchtend: allein wo haben sie sich deswegen so etwas erlaubt? Wie besteht vielmehr ihre Verherrlichung eben darin, Athen als das gesetzmäßigste Land zu bezeichnen, in welchem Vernunft und Sitte längst über die blinde Gewalt die Oberhand gewonnen haben! Wenn es denn dem Xuthus als einem Fremdlinge so übel ergehen mußte, und es mit zum athenischen Patriotismus gehörte, einem mit einer Athenerin verheirateten Ausländer es ja zu verheimlichen, wenn die Frau etwa *) vor der Ehe ein Kind gehabt hatte, so hätte Euripides diese patriotische Maxime auch nicht durch Aufführung seines Stücks verrathen sollen: die zufällig gegenwärtigen Ausländer konnten sich eine schöne Warnung mit nach Hause nehmen. Wenn, nach C, Alles auf die Einsetzung des Jon als Erben in sein mütterliches Königshaus ankommt, so ist es desto wichtiger, ihn noch nach der Offenbarung seines wahren Ursprungs vom Xuthus anerkennen zu laßen; denn wenn dieser, der ja doch die königliche Gewalt in Händen hat, nachher dahinter kommt, (und er muß gewiß dahinter kommen,) so ist der Jon **) nicht sicher davor, aus dem Hause geworfen zu werden, welches für den künftigen, vom Schicksal erkorenen Stammvater so vieler Könige und Völker ein schlimmer Umstand wäre.

Wie ich durch Obiges gezeigt zu haben glaube, daß

*) schon vor 1802. **) gar nicht 1802.

der Schluß des Stücks weder poetisch und sittlich (dieß fällt hier zusammen), noch selbst historisch befriedigend ist, so muß ich nicht nur allen Tadel B's unterschreiben, sondern ich kann noch *) Vieles hinzufügen. Die geringe Bedeutung und Müßigkeit des Chors nicht zu erwähnen, die man schon gewohnt ist, finde ich die doppelte Göttererscheinung des Merkur zu Anfange, um Alles im voraus zu erzählen und die Mühe einer wohl vertheilten Exposition zu sparen, und der Minerva am Schluß, um mit den Athenern schön zu thun, lahme Behelfe und entbehrliche Krücken. Sie bewirken überdieß, daß man das ganze Stück hindurch in Delphi ist, ohne recht von dieser Gegenwart durchdrungen zu werden; denn Apollo ist, wie es scheint, nicht zu Hause. Da hat es Aeschylus ganz anders verstanden! Die ersten Scenen der Eumeniden haben, möchte ich sagen, mehr Delphi in ihrem kleinen Finger, als das Drama des Euripides in seinem ganzen Leibe. Ferner: die weitläuftige Rede des Jon über die Schwierigkeiten des politischen Lebens in einer Republik, da doch hier von der Führung des Königthums die Rede ist; die weitläuftige ausmalende Erzählung im Munde eines Boten, der eben die Kreusa in voller Angst aufsucht, um sie vor der Verfolgung des Volkes, das sie steinigen will, zu warnen; die Unschicklichkeit, den Xuthus unter dem Vorwand eines neuen Opfers von dem Gastmahle zu entfernen, wobei ihm vor Allen der Vorsitz zukam; die Unwahrscheinlichkeit, daß ihm **) der Anschlag auf Jons Leben, wovon das ganze delphische Volk Zeuge gewesen war, und somit der Grund von Kreusas und Jons Versöhnung, des letzten wahrer Ursprung, verborgen bleiben soll: diese Dinge und

*) eine Menge h. 1802. **) das Attentat auf 1802.

viele andere, finde ich so schlecht, ja zum Theil so abgeschmackt, daß ich glaube, man braucht noch gar kein besonderer Meister zu sein, um es beträchtlich beßer zu machen. Mit einem Worte, das Stück hat, wie die meisten von Euripides, wunderschöne *) Theile, ist aber im Ganzen locker und liederlich gearbeitet.

C findet es in B's Lobe besonders nachtheilig für mich, daß ich die Fabel zu einem allgemein menschlichen Familiengemälde umgearbeitet habe; doch giebt er Winke, daß ich dieß in der That in einem gewissen Grade gethan. Sei es Lob oder Tadel, so gebe ich die Sache gleich zu, und laße mich keineswegs durch den Ekelnamen 'Familiengemälde' bestürzt machen. Lessing hat dieß Wort bei Gelegenheit eines langweiligen Stückes von Gellert zuerst für eine dramatische Gattung gebraucht. Er meinte eigentlich ein Familienporträt damit, worauf die Aehnlichkeiten einer wirklichen Familie ohne Handlung und ohne weiteres Interesse getroffen sind. Spätere Schriftsteller eigneten sich diesen Namen für ihre Kompositionen zu, und verstanden **) unter 'Gemälde' Darstellung. Warum sollte sich die Poesie nicht das bürgerlich-häusliche Leben zum Gegenstande ihrer Darstellungen wählen dürfen? Deswegen ist die Benennung 'Familiengemälde' nicht herabgekommen, sondern weil man fand, daß die Verfaßer derselben meistens keinen poetischen Standpunkt dafür gefunden ***) hatten. Die Albernheiten, welche man in unserm Zeitalter mit dem Familienwesen getrieben hat, können das nicht aufheben, daß alles Menschliche von der Familie aus, und auf sie zurückgeht. In der griechischen Poesie ist die Odyssee das älteste Familiengemälde, und sind es der Agamemnon,

*) Partien 1802. **) dann unter 1802. ***) haben 1802.

die Elektra, und andere Tragödien etwa nicht? Ich war mir recht gut bewußt, daß ich im Jon nur ein heroisches Familiengemälde aufstellen konnte, und ich hätte meinen Vortheil schlecht verstanden, wenn ich nicht auf kindliche und mütterliche Liebe einen starken Nachdruck gelegt hätte. Ich sehe wohl ein, daß sich auch die historische Seite der Fabel auf den Punkt eines allgemeinen Interesses hätte führen laßen; dann hätte Jon den ionischen Stamm, seine Mutter Athen, der Alte das athenische gemeine Volk u. s. w. repräsentieren müßen. Dieß glaube ich auch angedeutet zu haben, nur ist es zu solchem Zwecke nicht genug hervorgehoben. Die Familie wäre alsdann mehr allegorisiert, doch mußte immer ihren unmittelbaren Verhältnissen Genüge geschehen. Ist denn der historische Gesichtspunkt, welchem Euripides diese aufgeopfert haben soll, bei ihm wirklich so die Hauptsache? Mich dünkt, dazu müßte sein Stück noch ganz anders eingerichtet sein.

Die wahrhaft und ohne Zwang beobachtete Einheit des Ortes und Stätigkeit der Zeit scheint mir bei einem in griechischem Sinne gedachten Drama gar nicht so sehr Nebensache, wie C gegen B, der sie am deutschen Jon gerühmt hatte, annimmt. Ich glaube vielmehr, daß sich das Wesen der Sache sehr bedeutend noch in dieser Aeußerlichkeit offenbaren kann; doch ich müßte zu weitläuftig werden, um dieß näher zu entwickeln. So viel ich B's Aufsatz durchlese, kann ich nicht finden, daß er das Verdienst des neuen Jon weit mehr im Sittlichen, als im Poetischen suche, und es also, wie C sagt, an beschränkte Begriffe halte. Allein das Erste könnte der Fall sein, ohne daß das Zweite daraus folgen würde. Ich antworte hier eben so, wie auf die Erwähnung des Familiengemäldes: muß denn darum, weil einige Schrift-

steller die Poesie herabgewürdigt haben, eine enge und dürftige Moral durch sie auf verkehrte Weise zu predigen, das Sittliche und Poetische als getrennt und entgegengesetzt betrachtet werden? Erreicht nicht der Dichter einen großen Theil seiner Wirkung durch das Spiel sittlicher Regungen, die er aus der Tiefe der Gemüther hervorruft? Und ist nicht ächte strenge Sittlichkeit die innerste Seele der Tragödie insbesondere? — Da ich höre, daß hie und da Ehrbarkeits-Pedanten Manches im Ion haben anstößig finden wollen, so will ich nur bei dieser Gelegenheit sagen, daß ich mir etwas damit weiß, diesen Gegenstand durchaus mit solcher Reinheit und Schonung jedes sittlichen Gefühls behandelt zu haben.

Aber sehen Sie, so geht es, wenn man die Feder in der Hand hat, und sich ihr überläßt. Mit Scherz fieng ich an, und mit dem strengsten Ernste schließe ich. Und dieß in einer Zeitung für die elegante Welt! Mir fällt dabei die Warnung aus dem Sommernachtstraum ein: Einen Löwen, Gott behüte uns! unter Damen zu bringen, das ist etwas Entsetzliches. Ich breche also geschwind ab, und sollte C noch nicht befriedigt sein, so überlaße ich es B, wo es auch sei, den Handel für sich weiter zu führen. Er bedarf meiner dabei nicht: er scheint mir zu denen zu gehören, die, wie man sagt, Haare auf den Zähnen haben, und so wird er sich schon zu vertheidigen wißen.

Und hiemit genug und schon zu viel über den Ion in Ihren Blättern! Geben Sie uns dagegen bald etwas über den Alarcos meines Bruders, dessen Sie noch nirgends erwähnt haben, wiewohl dieß herrliche Werk sowohl bei der Lesung alle diejenigen ergriffen, welche wißen, warum es zu thun ist, als auch bei wiederholter Aufführung in Weimar und Lauchstädt die größte Wirkung gethan hat. Der einzige Kunstrichter, der sich darüber vernehmen laßen,

ist, so viel ich weiß, bis jetzt noch oben belobter Hr. Oberkonsistorialrath Böttiger, der in dem Journal 'London und Paris' S. 180. von „einem tragischen Marionettenspiel in Assonanzen, einem höchst „seltsamen Geistesprodukt, über dessen menschliche Tendenz billig „Zweifel entstehen könnten", spricht; womit er unverkennbar den Alarcos meint, da noch in keinem andern deutschen Drama von der Assonanz Gebrauch gemacht worden ist. Das vom Marionettenspiel habe ich schon von mehrern Seiten gehört, und es ist in der That klüger, als sie es meinen. Was aber den Mangel der menschlichen Tendenz betrifft, so lade ich Hrn. Böttiger ein, sich näher zu erklären, ob er ihn 1) in dem sogenannten Marionetten-Stil, oder 2) in den Assonanzen, oder 3) in der Kombination beider findet. Worauf ich ihm dann weiter zu dienen bereit bin.

Theatersache lustig und erbaulich.

An den Herausgeber dieser Blätter sind folgende zwei Briefe eingelaufen, die hier wörtlich, ja buchstäblich genau aus der Handschrift abgedruckt gegeben werden.

Berlin d. 19. July 1802.

Wohlgeborner Herr Hoffrath!

In der eleganten Zeitung, im Stück 78 und 79, vom 1ten und 3ten July a. c. über die Schauspiele; der Hausverkauf, Turandot, die deutschen Kleinstädter und Hausverkauf, ist dem Herrn Bethmann und mir, durch einen krietischen Machtspruch, alle Fähigkeit abgesprochen irgend etwas als Schauspieler zu leisten.

Wir bitten daher Ew. Wohlgeb. gantz ergebenst uns jenen Kritiek-Fabrikanten zu nennen, der die elegante Zeitung auf so ungalante Weise verunreinigt und zur Schmähschrift herrabsezzen will, wo wir den unsre Maaßregeln ergreifen werden, und nicht unterlassen wollen unsre Existenz so gut als möglich zu vertheidigen.

In dieser Erwartung verbleibe ich mit aller Hochachtung

Ew. Wohlgeb.

gantz ergebenster Diener
Karl Wilhelm Schwadke
Königl. Schauspieler.

Berlin d. 3ten August 1802.

Wohlgebohrner Herr.

Auf mein Schreiben vom 19ten July a. c. habe ich noch keine Antwort erhalten, geschieth es auch hierauf nicht, so bin ich entschlossen: in den öffentlichen Zeitungs-Blättern, Sie dazu aufzufordern und die elegante Zeitung für das zu erklären, was sie in solcher Hinsicht wirklich ist.

C. W. Schwadke
Königl. Schauspieler.

Nachdem endlich diese bescheidenen Anforderungsschreiben dem Beurtheiler des Hrn. Schwadke zugestellt worden, sind darauf folgende sachdienliche Erörterungen erfolgt, die ein für alle Mal in diesen Blättern als ein Bescheid für jeden ähnlichen Fall angesehen werden können. Hoffentlich werden sich andere Schauspieler, die mit Hrn. Schw. gleiche Linie halten, eine gute Lehre daraus nehmen. Also:

Antwort des Hrn. Prof. A. W. Schlegel.

Jeder sieht leicht ein, daß der Hr. Herausgeber der Zeitung für die elegante Welt gar nicht verpflichtet gewesen wäre, auf das zudringliche Ansinnen des Hrn Schwadke irgend etwas zu thun, weder den Verfaßer jener Kritik zu nennen, noch selbst dem Briefsteller zu antworten. Der Herausgeber würde übel daran sein, wenn er allen solchen Zumuthungen Rede stehen müßte, und seine Leser ebenfalls, wenn die verletzte Eigenliebe eines Jeden, der sich mit irgend einer Kunst abgiebt, befugt sein sollte die Nennung des Beurtheilers zu fordern: sie würden alsdann lauter oberflächliche Berichte voll unbestimmten Lobes zu lesen bekommen, weil die meisten Verfaßer von dergleichen ihre Ruhe zu sehr lieben, um sich Streitigkeiten auszusetzen, und daher nicht gern ein freimüthig tadelndes Urtheil mit ihrem Namen in den Druck geben. Ohne alles Präjudiz also für das unbestreitbare Recht, welches diese Blätter mit andern Zeitschriften gemein haben, anonyme Beurtheilungen im Fache der schönen Künste zu liefern, habe ich, der Verfaßer jener Theaterkritik, dieses Mal für gut befunden mich zu nennen, wie denn Hr. Schwadke meinen Namen am Schluße dieses Aufsatzes finden wird. Dieß geschieht aber keineswegs 'um ihm zu willfahren', sondern vielmehr um an seinem Exempel manches Ersprießliche zur

Warnung und Belehrung für Andre in's Licht zu setzen, wie auch in der Hoffnung, daß seine Abfertigung den Lesern zu einiger Gemüthsergötzlichkeit gereichen möchte. Hiezu war es erforderlich, die Briefe abdrucken zu laßen, wozu der Hr. Herausgeber in diesem Falle ohne alle Frage berechtigt ist, da der letzte mit Beziehung auf den ersten ihn ja bedroht, die Sache öffentlich zu machen, und also schon der Anfang einer gedruckten Fehde ist.

Zuvörderst will ich noch erinnern, daß, da Hr. Bethmann die Briefe nicht mit unterzeichnet hat, da auch Hr. Schwadke in dem zweiten bloß in seiner eignen Person spricht, ich es für jetzt allein mit dem Letzten zu thun habe, und so ansehe, als ob der Erstgenannte, bis er etwa das Gegentheil erklärt, keinen Antheil an der Schreibung derselben gehabt habe. Diese Trennung ist mir auch deswegen lieb, weil ich Hrn. Bethmann als Schauspieler, wiewohl ich ihn in den beiden Stücken, wovon hier die Rede ist, (in den Briefen werden sie nicht einmal richtig angegeben; es sind die französischen Kleinstädter und der Hausverkauf) nach meiner Ueberzeugung eben so sehr habe tadeln müßen, doch nicht für so talentlos halte, als Hrn. Schwadke. Ich habe dieß auch in der Beurtheilung des Regulus geäußert, die nebst der des Nathan, und dem Aufsatze, welchen Hrn. Schwadke bezeichnet, (damit ich bei dieser Gelegenheit mich einmal zu Allem nenne) bisher das Einzige ist, was ich über das berlinische Theater zu diesen Blättern beigetragen habe.

Hr. Schw. dringt auf die Nennung jenes 'Krietik-Fabrikanten', jenes frevelhaften Menschen, der ihn unfähig zu nennen wagt, und droht im Weigerungsfalle 'die elegante Zeitung für das zu erklären, was sie in solcher Hinsicht wirklich ist'; offenbar meint er in Beziehung auf den vorhergehenden Brief, für eine Schmähschrift. Der Grund dieser Alternative ist nicht recht abzusehen: hat sich die Z. f. d. e. W. durch Einrückung jenes Auffsatzes in der That 'verunreinigt, und zur Schmähschrift herabgesetzt', so kann dieß durch Nennung des Vfs. nicht aufgehoben werden; ist es aber ursprünglich nicht der Fall, so macht die verweigerte Nennung sie eben so wenig zur Schmähschrift. Doch es darf uns nicht befremden, daß Hrn. Schwadkes Logik nicht die beste ist, da es sogar mit seiner Orthographie so übel aussieht.

Da die Nennung ihm für die Führung seiner Sache von gar

keinem Nutzen sein konnte, so scheint es, daß er mit den Briefen noch etwas andres beabsichtigte. Es wäre wohl sehr willkommen gewesen, wenn der Hr. Herausgeber geantwortet hätte: es sei so schlimm nicht gemeint, man wolle künftig keine Kritiken von diesem Vf. annehmen, oder wenigstens solche Stellen darin streichen, u. s. w.; mit Einem Worte, wenn er sich in das sogenannte Bockshorn hätte jagen laßen. Von allem diesen ist nun aber leider nichts erfolgt; statt dessen ist hier mein Name, von welcher Notiz Hrn. Schw. beliebigen Gebrauch zu machen frei steht. Und da er die Alternative gestellt hat, entweder diese zu erhalten, oder die Z. f. d. e. W. für eine Schmähschrift zu erklären, so sei ihm auch jetzt noch, nicht bloß vergönnt, sondern wir fordern ihn auf, dieß letzte wenn er im Stande dazu ist, zu beweisen. Wohl gemerkt: beweisen; denn für einen schlechten Schauspieler kann man jemanden wohl erklären, damit sagt man bloß sein individuelles Urtheil über einen in's Fach der schönen Kunst einschlagenden Gegenstand; der Begriff einer Schmähschrift hingegen oder eines Pasquills ist juristisch, durch die Gesetze bestimmt; daß er auf eine Schrift anwendbar sei, muß man beweisen, sonst ist die Behauptung eine Injurie gegen den Vf., worauf dieser bei der Obrigkeit auf Genugthuung klagen kann.

Wie sollte Hr. Schw. aber im Stande sein, diesen Beweis zu leisten, da ihm die ersten Begriffe dazu fehlen. Er weiß so wenig, was eine Schmähschrift auf sich hat, daß vielmehr eben das, wodurch sich nach seiner Meinung diese Zeitung 'verunreinigt und zur Schmähschrift herabgesetzt' hat, ihre völlige Reinheit darthut. Es werde ihm, führt er an, 'alle Fähigkeit abgesprochen, irgend etwas als Schauspieler zu leisten'. Also nur von der Schauspielkunst war die Rede! Weiß Hr. Sch. nicht, daß zu einer Schmähschrift ein Angriff auf den moralischen und bürgerlichen Charakter gehört, daß die Ehre angetastet sein muß? — Man hat in unsern humanen Zeiten, wo man so gern den Pelz wäscht, ohne ihn naß zu machen, fleißig die Regel eingeschärft, man solle sich bei kritischen Beurtheilungen durchaus an das Werk halten, die Person des Urhebers aber schonen. Ich möchte nur wißen, wie diese Trennung immer zu bewerkstelligen ist. Denn wenn man beweist, daß ein Buch abgeschmackt und unsinnig ist, so wird wohl herauskommen, daß der Autor ebenfalls albern oder gar ein wenig verrückt sei;

beweist man, daß es unsittlich ist, so kann es fast nicht anders sein, als daß er selbst unsittliche Gesinnungen hegen muß, und thäte man z. B. dar, ein Schauspieler habe sich in seiner Rolle, die fein und zierlich ausgeführt werden sollte, gemein und pöbelhaft geberdet, so würde man vermuthen müßen, sein Betragen im geselligen Leben sei eben auch nicht anders. Ja, bei keiner andern Kunst ist das Talent so sehr mit der Person verwebt, als gerade bei dieser, weil die ganze persönliche Erscheinung zu ihren Darstellungen gehört, und bei aller Geschicklichkeit des Schauspielers, sich zu verwandeln, immer die Grundlage seiner Individualität nicht ganz hinweggeräumt werden kann. (Hr. Schw. wird dieß vielleicht nicht verstehen, es ist aber eine Bemerkung für die übrigen Leser). Daher rührt es, daß von so vielen Nationen und Zeitaltern allen solchen, die ihre Person öffentlich zur Belustigung ausstellen, Gauklern, Luftspringern, Seiltänzern und Komödianten gewisse Grade der bürgerlichen Ehre und Auszeichnung verweigert wurden; und nur wo man höchst liberal über die schönen Künste dachte, wie bei den Griechen, oder wo man nicht sonderlich strenge über die bürgerliche Ehre gesinnt ist, wie in den jetzigen Zeiten, hat dieß nicht stattgefunden. Aus demselben Grunde ist der Beifall, welchen ein Schauspieler einerntet, eben weil er so unmittelbar seine Person trifft, schmeichelhafter als der in jeder andern Kunst erworbene; und eben so das bezeigte Mißfallen erniedrigender. Ungeachtet dieses allgemeinen Gefühls haben sich aber die Zuschauer nie das Recht nehmen laßen, beides frei und laut in Gegenwart des Schauspielers, den es betrifft, kund zu geben; und wo man ihnen dieß Recht hat nehmen wollen, ist eben dadurch die Unterhaltung gelähmt worden, und das Schauspiel hat seinen anziehendsten Reiz verloren. Das Pochen und Pfeifen wird also wohl immer erlaubt sein und die schlechten Schauspieler werden folglich auch dieser Demüthigung ausgesetzt bleiben, wenn sie nicht etwa wie Kaiser Nero (der auch ein Dilettant der Schauspielkunst und obendrein kein schlechter war) die Macht besitzen, ihre Leibwachen im Parterre herumzuschicken, und die Leute die nicht gehörig klatschen, oder gar bei ihren Darstellungen einschlafen, auf die Köpfe schlagen zu laßen.

Hr. Schw. beklagt sich, daß ich ihm 'alle Fähigkeit abgesprochen habe, irgend etwas als Schauspieler zu leisten' Dieß wird zwar

in jenem Aufsatze gar nicht gesagt, sondern es ist bloß von der in zwei Rollen bewiesenen, höchstens im Allgemeinen von der bisherigen Unfähigkeit die Rede. Wenn er es aber vortheilhaft für seine Sache findet, so will ich freigebig sein, und ihm nicht nur die bisherige, sondern eine durchgängige, unbedingte, auch für die Zukunft geltende und durch keinen Unterricht aufzuhebende Unfähigkeit zugestehen. Ich hätte damit immer noch nichts weiter gesagt, als daß Hr. Schw. nach meiner Ueberzeugung einmal kein Talent zum Schauspieler hat, daß er also nicht wohl gethan, diesen Stand zu erwählen; ich laße es dahin gestellt sein, ob er nicht in einem andern Gewerbe oder Amte seinen Platz recht gut ausfüllen könnte. Sein Charakter bleibt dabei ganz aus dem Spiele, und seine bürgerliche Ehre wird nicht im mindesten angetastet.

Allein ich habe dieß, wie er sagt, 'durch einen krietischen Machtspruch' gethan. Er scheint einen besondern Haß auf die Wörter 'kritisch' und 'Kritik' geworfen zu haben, da er jenes mit Machtspruch, dieses mit Fabrikant zusammensetzt. Ich weiß nicht, auf welche Ableitung des Wortes Kritik sich seine Art es zu schreiben gründet, ich will ihm aber eine angeben, wobei er zu dem von ihm eingeschobenen e nur noch ein g hinzuzufügen braucht. Die 'Kriegtik' nämlich oder Kritik besteht eben darin, daß man denen den Krieg macht, welche einen Tik (tic) haben. Und was setzt denn nun Hr. Schw. meinem 'krietischen' Machtspruche entgegen? Einen kikerikitischen Machtspruch, das heißt, das Hahnengekrähe der Eigenliebe. Doch um ernsthaft zu reden, bei Urtheilen in Sachen der schönen Kunst findet ein eigentliches Beweisen gar nicht statt. Man kann wohl die Beschaffenheiten des vorliegenden Gegenstandes näher zergliedern, und die Zergliederung an die bestimmten Kunstforderungen halten, allein in letzter Instanz beruft man sich immer auf den Sinn und das unmittelbare Gefühl. Wenn ich z. B. die Bewegungen, wodurch Hr. Schw. in den öfter erwähnten Rollen Munterkeit und Schalkhaftigkeit auszudrücken suchte, höchst linkisch fände, ein Anderer aber behauptete, sie seien gewandt gewesen, so ließe sich der Streit keineswegs so ausmitteln, daß man die Begriffe linkisch und gewandt definierte, dann Hr. Schwadkes Spiel als Minor darunter subsumierte, und so den Syllogismus zu Stande brächte. Was linkisch oder gewandt ist, steht eben in keinem Wör-

buche, in keiner artistischen Encyklopädie, man muß es sehen und Sinn dafür haben; demungeachtet glaubt in obigem Falle mein Gegner es eben so gut zu wißen, als ich: der Unterschied ist nur, daß der Eine es wirklich weiß, und der Andre nicht. Jedes kritische Urtheil ist also gewissermaßen ein Machtspruch, und wenn es nur recht kritisch ist, so wird es auch ein ächter Machtspruch sein, d. h. Macht und Bestand haben. Es ist wahr, ich habe in jenem Aufsatze die Thatsache, wie sie nach meinem Urtheile steht, ohne weiteren Beleg angeführt: allein die Kritik würde ein beschwerliches Geschäft sein, wenn sie verpflichtete, bei der Zergliederung des Schlechten sich weitläuftig aufzuhalten; dort war überhaupt nur die Absicht, einen summarischen Bericht zu liefern, und wo selbst das geistreiche, witzige, zierliche und in jeder Hinsicht meisterhafte Spiel einer Unzelmann und eines Iffland in demselben Stücke (den französischen Kleinstädtern) nur mit kurzen Worten erwähnt, wo das lobenswerthe Spiel der Mlle. Döbbelin und älteren Demois. Bessel mit Stillschweigen übergangen ward, wäre es ganz unverhältnißmäßig gewesen, Hrn. Schw. eine besondere Aufmerksamkeit zu widmen. Für jetzt ist meine Erinnerung zu unbestimmt, (wie man das Mißfällige denn immer gern vergißt) als daß ich mit völliger Sicherheit jeden Zug seines damaligen Spiels sollte aufzeichnen können; wünscht er es aber sehr, so bin ich gern erbötig, Zeit und Geduld daran zu wenden, wenn die erwähnten Stücke wieder gespielt werden, hineinzugehen, und entweder eine jenes Urtheil bestätigende Schilderung zu geben, oder falls er sich seitdem gebeßert haben sollte, es anzumerken. Bis dahin steht es Hrn. Schw. frei, dieß nicht mit Gründen belegte Urtheil für ein in der Z. f. d. e. W. angestelltes individuelles und Privat-Pochen zu halten. Ein solches stilles und metaphorisches Pochen hat sogar vor dem körperlich im Parterre ausgeübten manche Vortheile voraus: es stört die Uebrigen nicht, es verbreitet keine Ansteckung um sich her, wie das letzte gewöhnlich, wenn es mit Grund unternommen wird, u. s. w. Das Pochen ist ja auch ein kritischer Machtspruch, und so sehr wie möglich, denn der Pochende beweist dadurch nichts, als daß er nicht kontrakt ist, und seine Gliedmaßen rühren kann: wer sein Pochen aber in einem Journale abdrucken läßt, beweist wenigstens, daß er einen Aufsatz zu stylisieren versteht, welches nichts geringes ist. —

Da ich mein Urtheil nur ganz kurz anführte und es ohne meinen Namen gab, so sollte es auch nichts weiter gelten, als in so fern der übrige Aufsatz den Lesern einiges Zutrauen zu meinem Geschmack und Einsichten einflößen möchte. Es konnten immer Viele, die Hrn. Schw. nie haben spielen sehen, zweifeln, ob ihm nicht Unrecht geschehen sei; allein ich fürchte, daß seine Art sich dagegen aufzulehnen, eben das Gegentheil bewirken, und die verständigen Leser überzeugen wird, er sei in der That ein unfähiger Schauspieler.

Da Hr. Schwadke mit der Nennung meines Namens seinen Zweck erreicht hat, so ist es nun an ihm 'seine Maßregeln zu ergreifen', wie er es drohend ankündigt. Sollte man nicht denken, er habe eine Regierung im Rückhalte, die er dahin vermögen könnte, Allen und Jeden fernerhin das nachtheilige Urtheilen über sein Talent zu untersagen? wenn man nicht zu gut wüßte, daß das Theater gerade zu den unverfänglichsten Gegenständen gehört, über die es immer erlaubt war und erlaubt sein wird, beliebig zu schreiben, auch wo die Schreibfreiheit über alles Uebrige beschränkt wäre. Die Regierungen möchten schwer zu überreden sein, so etwas für bedeutend zu halten; durch die üble Laune eines mittelmäßigen Komödianten (einen vortrefflichen Schauspieler wird sie nicht leicht anwandeln, auch wenn ihm der verdiente Beifall einmal versagt wird, weil ihm das sichre Gefühl seines Werthes bleibt) werden Staaten nicht gefährdet, die Throne nicht wankend gemacht. Und in der That, wenn es nicht mehr verstattet sein sollte, über Theater und Schauspieler mit der unbeschränktesten Freiheit zu urtheilen, zu reden, zu schreiben und zu drucken, so wäre es beßer, lieber gar keine zu haben.

Hr. Schw. fügt hinzu, daß er seine Existenz so gut als möglich vertheidigen will. Von seiner bürgerlichen Existenz ist nicht auf die entfernteste Weise die Rede gewesen, er muß also die artistische meinen, und da will ich nur erinnern, daß etwas erst vorhanden sein muß, wenn es vertheidigt werden soll. Die besten Maßregeln für einen angehenden Schauspieler (und wer noch kein guter war, ist immer ein angehender) seine artistische Existenz zur Wirklichkeit zu bringen, wären etwa: daß er zuvörderst alle hohen Einbildungen von dem bisher Geleisteten fahren ließe, und zu einer innerlichen Zerknirschung übergienge; dann einen Tanz-, Fecht- und

Exerzier-Meister annähme, um eine geschickte Haltung des Körpers zu gewinnen; bei großer Versäumniß einen Sprach- und Lese-Meister, der ihn mit Präcision artikulieren und seine Muttersprache grammatisch richtig sprechen lehrte; einen Deklamier-Meister, der ihm wenigstens die Elemente der schweren Kunst des mündlichen Vortrags, und einen allgemeinen Begriff von den Versarten beibrächte; endlich einen Lehrer der dramatischen Kunst, der ihn über das Wesen und den innern Zusammenhang poetisch dargestellter Charaktere, über den Unterschied zwischen natürlichen, nationalen und idealischen, phantastischen, ferner über die Bedingtheit eines dramatischen Charakters durch seine Stellung gegen die übrigen und das Ganze der Komposition, zuletzt über die Art wie der Stil des Drama die mimische Darstellung bestimmen muß, aufklärte. Dieser letzte Lehrer möchte etwan nicht gar leicht zu finden sein. — Wenn es solche Maßregeln sind, die Hr. Schw. meint, so wünsche ich ihm bei ihrer Ergreifung in allem Ernste den besten Erfolg.

Der letzte Punkt, worauf ich noch aufmerksam machen will, ist die Unterschrift, deren sich Hr. Schw. zweimal bedient: 'Königl. Schauspieler'. Dieß könnte eine doppelte Auslegung zulaßen. Man pflegt wohl im gemeinen Leben von einem königlichen Spaße zu reden, man nennt einen Menschen, welcher dergleichen Späße vorbringt, einen königlichen Hanswurst; man giebt dieß Beiwort überhaupt solchen Dingen, die in einem hohen Grade vor andern ihres Gleichen hervorstechen. In diesem Sinne wäre es ein allzustarkes Selbstlob, welches ich Hrn. Schw. nicht zutrauen will. Er muß also meinen: Schauspieler vom königlichen National-Theater; aber nach diesem Sprachgebrauch sind alle dabei angestellte Personen zu dem gleichen Titel berechtigt, und man wird königliche Statisten, königliche Lichtputzer u. s. w. bekommen. Doch das mag immerhin gelten, ich will Hrn. Schw. gern für einen königlichen Schauspieler halten, sogar für einen imperatorischen, indem er, wie der obengenannte Kaiser, Beifall drohend zu erzwingen sucht: nur nicht für einen guten Schauspieler. Keine Bestallung, kein äußerlicher Rang und Titel kann zum Künstler stempeln, wiewohl man auf dieses Vorurtheil in Residenzen, wo manche das Kunstfach betreffende Geschäfte kollegialisch behandelt werden, nur allzuhäufig trifft. Wer nichts kann, ist ein Stümper, wenn er auch alle möglichen Titel

auf sich versammelte. Im Solde eines Fürsten zu stehen, ist an sich ein Glück und kein Verdienst; es giebt sogar Küchenjungen, die königliches Brod eßen. Der Fall ist denkbar, daß ein Fürst, wie zuweilen von andern Beamten, so auch von seinen Komödianten nicht zum Besten bedient würde; es ist denkbar, daß ein großmüthiger und freigebiger Monarch demungeachtet ihnen seine Gnade nicht entzöge, indem er mehr auf ihre Bedürftigkeit als Würdigkeit achtete. Wenn also ein Theater die Benennung eines Hoftheaters oder königlichen erhält, so wird dadurch keinesweges befohlen, es für gut zu halten, noch die Freiheit, darüber zu urtheilen, eingeschränkt, sondern es werden nur gewisse ihm gesicherte Rechte öffentlich erklärt.

Hiemit schließe ich diese Erörterung, die manchen Lesern zu lang dünken mag, die ich mich aber deswegen nicht habe verdrießen laßen, weil sie gerade das Uebel zur Sprache bringt, woran viele unsrer Schauspieler leiden, die bei einer geringern Meinung von sich selbst, bei mehr Fleiß und beßerer Leitung Anlage hätten mehr zu leisten. Man muß sich durch ihr Geschrei nicht im mindesten im strengen öffentlichen Urtheilen über das Theater irre machen laßen, und wenn viele Korrespondenten der Z. f. d. e. W. hierüber so gesinnt sind, wie ich, so kann sie eine wahre Geisel für die schlechten Schauspieler werden, wovon es, dem Himmel sei's geklagt, im heiligen römischen Reiche eine Unzahl giebt.

August Wilhelm Schlegel.

Berlinisches Theater.

Das öffentliche Geheimniß.

Berlin im September. Auf dem hiesigen Theater ist in der letzten Zeit nicht viel vorgefallen. Die Sommermonate sind für uns die magern Kühe Pharaonis gewesen, die aber keine fetten hinter sich hatten, um davon zu zehren; die Winkel des Repertoriums haben ausgekehrt und verlegene Stücke hervorgesucht werden müßen, und trotz aller Langeweile ist das Haus doch ziemlich stark besucht worden, was man zum Theil wohl dem unfreundlichen Sommer, der wenig zu Landpartien einlud, und dem Mangel an andern Ergötzungen zuzuschreiben hat.

Eine Operette, 'der reisende Student oder das Donnerwetter', abgerechnet, sind im Junius, Julius und August nur drei für das hiesige Publikum neue Stücke auf die Bühne gebracht worden, keines davon Original. Das erste war 'das öffentliche Geheimniß' von Gotter nach Gozzi, oder um genauer zu reden — denn es läßt sich wohl darthun, daß Gotter nicht den italiänischen Text, sondern nur die ziemlich schlechte deutsche Uebersetzung gekannt hat —: von Gotter nach Werthes nach Gozzi, und hiemit ist das 'nach' noch nicht zu Ende. Denn die Kritiker werfen dem Gozzi vor, er habe das Stück von einem älteren italiänischen Autor gestohlen; hiegegen protestirt jener aber, und zeigt, daß dieser es eben da gestohlen, von woher er es rechtmäßig genommen zu haben meint, aus Calderons Werken, wo es El secreto a voces heißt.

Die Wahrheit zu gestehen, so sind die Kindermärchen eigentlich Gozzis Stärke: wo er sich von dieser phantastischen Region entfernt, ist er weit weniger origineller Dichter und wahrer Künstler. Es ist etwas stark, daß er hier nur so im Allgemeinen den Stoff entlehnt zu haben versichert, da alle die sinnreichen Erfindungen, welche das Wesen der Verwickelung ausmachen, dem spanischen Dichter angehören, bei dem zugleich die Ausführung die größte Feinheit und Bildung hat. Gozzi hat durchaus nichts gethan, als das Stück mit seinen gewöhnlichen Masken ausgestattet, die hier eine zum Theil überflüßige, ja sogar hinderliche Zugabe sind. Der einzige Maskencharakter, den er in dem Originale vorfand, ist der komische Bediente, der gracioso, der bei ihm zum Truffaldin geworden; den ganz ernsthaften Vater der Laura hat er zum Pantalon gemacht, und den Tartaglia als Cärimonienmeister, den Brighella als Hofpoeten ganz von dem Seinigen hinzugefügt; der für Laura von ihrem Vater bestimmte Bräutigam ist im Spanischen auch keine solche Karikatur, sondern bloß ein verschmähter Liebhaber. Gotter hat nun die Masken wieder entmaskt, d. h. die Plumpheit der Charakterzeichnung beibehalten, und dasjenige, was dazu berechtigte, weggenommen; ja er hat noch einen Musiker hinzugefügt, der nebst dem Hofpoeten Geld von dem Tartaglia (der nun statt zu stottern, hinken muß) fordert, wodurch die erste Scene, die man noch gar nicht Exposition nennen kann, unsäglich schleppt, bis es nun zur Musik kommt, die das spanische Stück gleich mit wenigen gesungenen Zeilen eröffnet,

während die Prinzessin in ihrem Garten spazieren geht; die hier neu dazu komponierte Musik war auch für den Zweck viel zu lang. Auch die improvisierten Reimereien, welche in der gotterschen Bearbeitung die kurzen scharfsinnigen Antworten auf eine vorgelegte Frage des spanischen Originals ersetzen, sind geschmacklos, und der Gebrauch der Prosa hat den Nachtheil, daß die Reden, wo sich die beiden Liebenden in Gegenwart der Prinzessin etwas Geheimes sagen wollen, indem sie die ersten Worte jedes Satzes zusammen lesen, zu sehr abstechen, da sie um den Anfang deutlicher zu bezeichnen, dann in Versen reden, und diese auf eine gezwunge Art einführen.

Doch, 'das öffentliche Geheimniß' ist ein so vortreffliches Stück, daß es durch alle Bearbeitungen nicht hat heruntergebracht werden können, und auch so wie wir es gesehen haben, von Gotter nach Werthes nach Gozzi nach Calderon, den Zuschauern durch seine sinnreiche Intrigue ein lebhaftes Ergötzen gewährte, wiewohl, da hier die Forderung eintritt, etwas den Mitspielenden Unmerkliches den Zuschauern deutlich zu machen, bei dem unvernehmlichen Sprechen, welches unsre Schauspieler, besonders in Unterhaltungsstücken, immer noch nicht ablegen können, und der Schwierigkeit, womit man in dem neuen Schauspielhause hört, nicht selten das Gegentheil stattfand, daß nämlich den Mitspielenden die angewandten Kunstgriffe nicht verborgen bleiben zu können schienen, während die Zuschauer kaum nothdürftig darüber verständigt wurden.

Mad. Unzelmann gab die eigentlich unerfreuliche Rolle der Prinzessin mit großer Kunst, sie versetzte uns ganz an einen feinen zierlichen Hof, und man kann wohl sagen, daß sie den ihrigen auch allein ausmachte. Der Sekretär, geheimer Referendar, wie er im Deutschen kanzleimäßig heißt, hatte eine gewisse Steifheit an sich, welche die Neigung der Prinzessin für ihn nicht rechtfertigte, und schwerlich aus der Peinlichkeit seiner Situation zu erklären war. Laura schien sich zu sehr einem zärtlichen Gefühle zu überlaßen, da helle Besonnenheit und schlaue Gegenwart des Geistes hervorstechende Züge an ihr sein sollen. Der Prinz von Amalfi, welchen Hr. Schwadke vorstellte, ist zwar inkognito da, doch hätte er nicht so inkognito sein sollen, daß man ihn durchaus für keinen Prinzen halten konnte, und die Demuth des nicht begünstigten Liebhabers darf sich nicht in Armensündergeberden offenbaren. Hrn. Bethmann

war die schwere Aufgabe zugefallen, den Vito, den italiänischen Truffaldin und spanischen gracioso zu machen. Er schien die Lustigkeit und Laune bloß in das übereilte, unverständliche und polterichte Sprechen zu setzen. Es sollte sich doch Niemand auf Buffonnerie (womit ich hier einen achtungswerthen Theil der Kunst meine) einlaßen, der nicht wenigstens die Elemente der komischen Mimik besitzt, z. B. die Stimme und Geberden bestimmter Personen nachmachen kann; eine Fertigkeit, die unsern meisten heutigen Schauspielern, bei dem vielen edlen und biederherzigen Wesen, das sie sich angewöhnt haben, ganz abgeht. Bei der Rolle des Vito war der Mangel eines maskenhaften Aeußern recht auffallend: es ist nicht zu ertragen, daß ein gewöhnlicher Bedienter sich solche Dinge gegen die Prinzessin herausnehmen darf. Bei einem privilegierten Spaßmacher hat es einen ganz andern Sinn.

Wer zuerst kommt, mahlt zuerst.

Das zweite Stück 'Wer zuerst kommt, mahlt zuerst', aus dem Franz. von Huber, bot einige lustige Scenen, jedoch mit Plattheiten untermischt, dar. Die Aufführung war dem Werthe des Stücks angemeßen, die Aufnahme zweideutig, schon am ersten Abend aus Pochen und Klatschen gemischt, und nach ein Paar Vorstellungen scheint es ganz vom Theater verschwunden zu sein.

Rodogüne.

Am Geburtstage des Königs wurde 'Rodogüne' in einer neuen Uebersetzung in reimlosen Jamben gegeben. Man könnte es wohl mehr als bezweifeln, ob es ein glücklicher Gedanke war, dieses von den Franzosen so bewunderte Werk des Corneille, das ehedem vielfältig, und noch in den Zeiten der lessingschen Dramaturgie in Deutschland gespielt worden, jetzt wieder auf unsre Bühne zu bringen. Was Lessing so witzig und geistreich dagegen vorbringt, ist freilich auf das ungültige Princip einer gewissen Natürlichkeit in den Leidenschaften gebaut, auf welche die poetische Kunst allerdings Verzicht leisten darf; allein die meisten deutschen Zuschauer möchten noch jetzt auf eine unpoetische Weise mit Lessing übereinstimmen. Auch wer dieß nicht thut, ist berechtigt, für den Abgang an wahrer Rührung und Theilnahme einen beßeren Ersatz zu fordern, als die tra-

gischen Intriguen-Stücke des Corneille mit ihren symmetrischen Antithesen und ihren auf die Spitze gestellten Situationen, da diese gänzlich von den hohen Farben der Phantasie entblößt, in schwerfälliger Trockenheit dastehen, zu liefern vermögen. Immer ist an solchen Werken noch mehr zu bewundern, als viele unsrer kunstlosen Dramenschreiber einsehen möchten. Und da man doch jeder in sich zusammenhängenden Sache die Achtung erweisen muß, sie in ihrer eignen Art zu laßen und es ein ausgemachter Satz der poetischen Uebersetzungskunst ist, so viel möglich dieselben metrischen Formen zu gebrauchen, so könnte man wohl eigentlich nur eine Uebersetzung in gereimten Alexandrinern gut heißen.

Die reimlose fünffüßige Jambe verändert den Charakter ganz, und kann die Symmetrie und sententiöse Rhetorik von jenen nicht wieder geben. Man wird vielleicht Goethes Beispiel hiegegen anführen. Allein zum Theil ist es bei Voltaire schon anders: er hat den Alexandriner in einem etwas verschiedenen Sinne bearbeitet, wie er überhaupt manche Eigenthümlichkeit der französischen Tragödie (mich dünkt mit schlechtem Vortheil) aufgab; und dann weiß man auch wie Goethe seine Verdeutschungen des 'Mahomet' und 'Tankred' betrachtete, und daß er sie bloß für eine Uebung der Schauspieler bestimmte. Die Jamben in der 'Rodogüne' waren übrigens zu loben, auch die Antithesen mit Fleiß beibehalten.

Französische Tragödien werden überhaupt nie mehr in Deutschland großes Glück machen, und die von Corneille insbesondere erfordern den sonorsten rhetorischen Pomp des Vortrags. Darin hätte nun, wenn ich auch auf den Mangel der Reime und die schlechte akustische Beschaffenheit des Hauses Rücksicht nehme, bei der hiesigen Aufführung beträchtlich mehr geschehen können.

Was die einzelnen Mitglieder betrifft, so hob Mad. Fleck das Ganze am meisten. Sie machte als Rodogüne eine durchaus liebenswürdige und interessante Erscheinung, besonders in der Scene, wo sie ihre Neigung für den einen der beiden Prinzen wider Willen verräth, entfaltete sie die zarteste Weiblichkeit. Auch ihre Kleidung war angemeßen und günstig, nur hätte ihr Mantel, der überdieß etwas zu groß war, anders befestigt und geworfen sein sollen: er bedeckte immerfort den ganzen rechten Arm, und hemmte dadurch die Freiheit leidenschaftlicher Bewegungen.

Weniger gut wurde die Hauptrolle der Kleopatra von Mad. Meyer ausgeführt, wiewohl solche Rollen ganz eigentlich ihr Fach sind. Sie zog dieß Mal den Ton der Herrschsucht und Rachbegier zu sehr in's Gemeine herunter, und das Große, was sie sich zu geben suchte, war meistens manieriert; nur im letzten Akte hob sie sich, und man fand mehrere von jenen Zügen wieder, welche sie zur tragischen Schauspielerin machen. Ihr Anzug war entsetzlich. Ueber einem schwarzen oder ganz dunkelblauen Gewande hatte sie vom Gürtel an herunterwärts ein zweites purpurnes, vom starkem seidnen Zeuge und mit reich gestickter Borte: dieß war nach vorn zu in bauschigen Falten heraufgezogen und ließ dann in der Mitte einen wunderlichen langen gestickten Zipfel herunterhängen. Auf dem Kopfe hatte sie ferner einen schweren gelbbraunen wollenen Shawl statt Mantels, der auf der Stirn unter dem Diadem befestigt war, so daß er die Haare gänzlich verdeckte. Nicht die Wahl dunkler, zu dem Charakter stimmender Farben war zu tadeln: aber in dieser Zusammenstellung waren sie gänzlich disharmonisch, und der Schnitt der Kleidungsstücke war verkehrt und entstellend. Und dann solch ein schweres Zeug auf dem Kopfe! Ist es zu verwundern, daß die Königin bei der Hitze des dortigen Klima verwirrt im Kopfe wird und auf tolle Plane geräth? Viel beßer nahm sie sich schon im letzten Akte aus, wo ein seidner purpurner Mantel, zwar auf eben die Art befestigt wie der Shawl, die Stelle desselben vertrat.

An den beiden Prinzen, von denen Lessing so lustig sagt: „sie seien schön angekommen", war der Druck, worunter ihre Mutter sie hat auferziehn laßen, durch den dürftigen Anzug allzu sehr versinnlicht, und das Gefühl, womit sie gespielt wurden, erhob sich eben nicht hierüber. Dem Antiochus, Hrn. Schwadke, hieng der Mantel ungeschickt vorn auf die Füße herunter; Hr. Bethmann hingegen hatte ein Mäntelchen, wogegen die der Kurrendaner weitläuftig sind, und welches besonders, wenn er verwegne Draperien damit vornahm, die ganze untere Hälfte des Leibrocks bloß ließ. Antiochus hatte doch die Satisfaktion, nachher in königlicher Pracht zu erscheinen; der arme Seleukus aber muß in seinem Läppchen sterben, und kann sich schwerlich wie Julius Cäsar beim Fallen darein verhüllen. Soll man die oben bei dem Shawl der Kleopatra angewandte Art zu motivieren fortführen, so mußte wohl der weitläuftigere Mantel im

Herzen der Rodogüne für den Antiochus den Ausschlag geben; denn außerdem war nicht viel zu entdecken, warum man den Einen hätte dem Andern vorziehen mögen. Noch will ich bemerken, daß der parthische Gesandte ganz vortrefflich kostumiert war; man sah wohl, daß dabei ein gelehrter Alterthumskenner, Hr. Hirt, und ein sehr wackrer Künstler, Hr. Hummel, ihren Rath ertheilt hatten, sowie beim Anzuge der Rodogüne; und es wäre eine ähnliche Vorschrift für den der Königin zu wünschen gewesen.

Rollas Tod.

Unter den wiederaufgelebten Stücken will ich nur Rollas Tod erwähnen, bei welchem sich das Sprichwort bewährte: alte Liebe rostet nicht, denn das Haus war bei der ersten Wiederaufführung fast so angefüllt, als es bei einer ersten zu sein pflegt. Wer dieß Stück aber hier vor einer Unzahl von Jahren hatte aufführen sehen, den mußte es zu der traurigen Betrachtung veranlaßen, wie sehr seitdem das hiesige Theater verloren hat. Den Rolla spielte damals Fleck, jetzt Hr. Mattausch; den Alonso — Hr. Mattausch, jetzt Hr. Bethmann; die Elvira — Mad. Baranius, jetzt Mad. Meyer; den Pizarro — Hr. Czechtitzky, jetzt Hr. Berger. Der einzige glänzende Punkt, welcher aus der damaligen Aufführung übrig geblieben, war die Rolle der Kora, von Mad. Unzelmann gespielt. Sie weiß bei solchen Aufgaben ihre gewöhnliche Anmuth selbst in den heftigsten Ausbrüchen der Leidenschaft zu behaupten, in den zerreißenden Situationen jedes Herz zu erschüttern, ohne Einmischung eines widerwärtigen Gefühls, so daß von ihr wohl gilt, was von der Ophelia gesagt wird:

> Schwermuth und Trauer, Leid, die Hölle selbst
> Macht sie zur Anmuth und zur Artigkeit.

Was die übrigen neu besetzten Rollen betrifft, so füllte Hr. Mattausch die seinige recht gut aus; er erschien als Wilder kühn und phantastisch, und mehr mit der Kraft eines Karaiben als eines freundlichen Peruaners. Toben soll er nun einmal nach der Intention des Autors, und solche Ungehörigkeiten wie die, daß Rolla gleich nachdem Alonso vermißt wird, mit dem Antrage gegen Kora herausplatzt, ihn zu heirathen, kann kein Schauspieler wieder gut machen. Hr. Berger, sonst nicht der Liebling des Publikums, that

als Pizarro sein Möglichstes, und ich erinnere mich nicht, daß er mir in irgend einer andern Rolle so gut gefallen hätte. Die schon im Stück liegende Weichlichkeit in den Charakteren des Ataliba und Alonso wurde durch das Spiel der Herren Schwadke und Bethmann unleidlich gesteigert.

Am verfehltesten unter allen aber war das Spiel von Mad. Meyer, als Elvira. Immer mißlingen ihr solche Rollen, wo buhlerischer Reiz aufgewandt werden soll; und da sie die der Kreusa im 'Jon', wo dieß gar nicht der Fall war, als anstößig ferner zu spielen verweigert hat, (wie in Berlin allgemein gesagt ward, auf Antrieb ihres Ehegemahls, des Hrn. Doktor Meyer;) so scheint ein muthwilliger Dämon des Zufalls zum Poßen ihr seit einiger Zeit die meisten anbrüchigen Charaktere dieser Art zuzuweisen, wie die Lady Milford in Kabale und Liebe, die Gräfin Imperiale im Fiesko, die Kleopatra in der Oktavia; und so mußte ihr denn auch die Elvira zufallen, die, außerdem daß sie Mätresse des Pizarro ist, sich ohne viele Umstände dem Alonso anbietet, und nachher auch wohl mit dem Rolla verlieb nähme. Elvira soll als Mann, etwa als Page, gekleidet sein, und Mad. Varanius hatte in dieser Rolle, in weißen oder gelben anschließenden Unterkleidern, mit blauem Mantel, Federhut und Halbstiefeln, äußerst zierlich und reizend ausgesehen; Mad. Meyer war als Frau, ja, man kann wohl sagen als Duenna gekleidet: sie trug über einem schwarzen taftnen Kleide einen schwarzen Brustharnisch mit Gold geschuppt, einen Helm, der, die Figuren ausgenommen, von dunkler Stahlfarbe war, ohne alle Federn, mit einem langen schwarzen Schleier versehen, so daß ich mich nicht enthalten konnte, an die Donna Dreischleppina im Don Quixote zu denken. Es läßt sich nicht errathen, warum Mad. Meyer einen solchen Anzug gewählt hatte, da sie ja in andern Stücken, in der 'Zauberin Sidonia' und im 'Bayard', nicht nur in Mannskleidern, sondern ohne Mantel im bloßen Wamms und Hosen erscheint. Vieles in den Reden hatte deshalb abgeändert werden müßen, der Sinn der Rolle wurde gänzlich entstellt. Selbst an Kotzebues Stücken, wenn man sie einmal spielt, ist solche Willkür gewiß nicht verstattet.

Was dieß Stück selbst betrifft, so könnte man daran, wie an der 'Sonnenjungfrau', die Kunst lehren, einen großen historischen Gegenstand zur möglichsten Kleinheit herunterzubringen. Um ein

Mestizenkind dreht sich Alles, für Alonsos Schicksal soll man sich, während ein altes herrliches Reich untergeht, ausschließend interessiren, da er doch als übergetretener Offizier, als Verräther seines Vaterlandes, den Tod allerdings verdient. Wer von dem heroischen Rittergeiste der Spanier dieses Zeitalters durchdrungen ist, den muß es empören, wie übel dieser glorreichen Nation mitgespielt wird. Daß alle diese Motive nicht einmal erfunden, sondern aus dem Robertson und Marmontel entlehnt sind, leuchtet von selbst ein. Dabei ist es charakteristisch, daß der einzige Spanier, mit dem es der Verfaßer gut meint, Las Casas, sich mit der Elvira, ein Mönch mit einem liederlichen Mädchen, zum Besten der Menschheit zusammenthut. Ueberhaupt ist es ein bedeutender Zug vom Geiste unsers Zeitalters, daß ein Schauspiel, worin so ziemlich ohne Hehl das Heidenthum an Werth dem Christenthum gleich gestellt wird, in Staaten hat aufgeführt werden dürfen, wo man eine ächt religiöse Darstellung auf dem Theater unfehlbar als eine Entweihung ansehen würde.

Die Liebhaber des Schauspiels dürfen jetzt vielleicht einer fruchtbareren Epoche entgegensehen, welche ihnen die Rückkehr des Hrn. Direktor Iffland zu Ende Augusts nach einer etwa vierteljährigen Abwesenheit verspricht. Da die Berliner in den Zeitungen so viel von dem jubelnden Empfange haben lesen können, der ihm an verschiedenen Orten zu Theil geworden, da jeder schätzbare Besitz durch eine temporäre Entfernung um so werther zu werden pflegt: so durfte man auf die wärmste Begrüßung eines so verdienten Schauspielers bei dem ersten Wiederauftreten rechnen. Um so mehr muß es befremden, wenn man hört, daß an dem Abend, wo Hr. Iffland sich als Abbé de l'Epée wieder zeigte, im Schauspielhause außerordentliche Polizei-Vorkehrungen gegen ein etwaniges Auspochen getroffen worden: und man muß dieß entweder auf eine seltsame Verstimmung des Publikums, oder auf ein nicht von demselben veranlaßtes Mißtrauen deuten.

Bis jetzt ist seit Hrn. Ifflands Zurückkunft noch kein neues Stück auf die Bühne gebracht worden; doch wird am 17. Septbr. eine Oper von d'Alayrac, Leon, oder die Burg Montenero, zum Benefiz der Mad. Schick erwartet. Vielleicht bekommen wir nun auch bald die Hussiten vor Naumburg, von Kotzebue, zu sehen,

womit uns schon das Leipziger Theater zuvorgekommen ist. Wie sie auch sonst beschaffen sein mögen, so sind sie wenigstens eine Neuigkeit.

Rüge eines Urtheils über Mad. Unzelmann.

An den Herausgeber der Zeitung für die elegante Welt.

Berlin, 23. Juli 1803. Ihr Münchner Korrespondent, mein werthester Herr Hofrath, hat dem dasigen Theater, das in einigen frühern Blättern Ihrer Zeitung bis zur Verwunderung vortheilhaft geschildert ward, durch seine Kritik über Mad. Unzelmann in der That einen schlimmen Dienst geleistet. Es ist von einer Künstlerin die Rede, deren Rang und Verdienste allgemein anerkannt sind, zum Theil von Rollen, die zu ihren ausgezeichneten gehören, und über die es, im gebildeten Deutschland wenigstens, längst nur Eine Stimme giebt. Da nun in einer geographischen Darstellung unserer Litteratur der Name 'München' gar nicht vorkommen würde; da man nach Allem, was man von dorther erfährt, sich keinen Zustand der Künste denken darf, (die Musik etwa ausgenommen) bei welchem, durch die Gewöhnung das Vortrefflichste zu sehen, die Forderungen außerordentlich hoch gespannt würden, und in Ansehung des Theaters auswärts gesehene Proben dieß genugsam bestätigen: so bleibt kein anderer Ausweg übrig, als anzunehmen, daß man da, wo das Vortrefflichste mißfällt, wohl in das Mittelmäßige und Schlechte verliebt sein muß.

Freilich gilt dieser Schluß nur in dem Falle, daß Ihr Korrespondent wirklich Sprecher des Münchner Publikums wäre, welches Sie ihm durch Ihre Anmerkung ohne weiteres zuzugeben scheinen, was aber durch die Art, wie er am Schluße seines Berichtes die lauten Bezeugungen des lebhaften Beifalls bei Seite zu schieben sucht, mehr als zweifelhaft wird. Sie sagen, indem Sie München mit Ihrem Korrespondenten verwechseln: 'München hat das Recht, darin anderer Meinung zu sein, als z. B. Berlin.' Erlauben Sie mir, zuvörderst zu bemerken, daß durch diese Stellung die Gränze der abweichenden Meinungen bedeutend verrückt wird: denn Mad. Unzelmann hat sich nicht bloß in Berlin, sondern in vielen andern

Hauptstädten Deutschlands und von den hier aus allen Gegenden zusammentreffenden Fremden den gleichen Grad von Bewunderung erworben. Dann verstehe ich nicht, wie im Kunstfache von einem Recht die Rede sein kann. Von zwei entgegengesetzten Meinungen muß doch nothwendig die eine wahr, die andre *) falsch sein; und wie es belehrend für die geschmackvolle Welt sein soll, wenn jemand theils seine Unempfänglichkeit für das Schöne, theils seine Beflißenheit es herabzusetzen, so deutlich darlegt, wie der Münchner Korrespondent, gestehe ich nicht zu begreifen. Endlich, um noch einmal zu der nicht haltbaren Hypothese von einem Sprecher im Namen des Publikums zurückzukehren, so kann ich keinesweges zugeben, daß alle Städte Deutschlands gleiche Feinheit des Urtheils über theatralische Darstellung erwarten laßen. Es kommt dabei, in besonderer Hinsicht auf den Vortrag der Rede, gar sehr auf den Dialekt an, der an einem Orte gesprochen wird; und wo dieser so beschaffen ist, daß das gebildete und ächte Deutsch dagegen wie eine fremde Sprache erscheint, da kann selbst die Fremdheit der gehörigen Würdigung im Wege sein.

Sich in eine ausführliche Widerlegung des Korrespondenten einzulaßen, der seine Kenner-Ansprüche auf einige französische Redensarten gründet, und übrigens die tragische Kunst nach der Natur und dem Ellenmaße mißt, scheint mir gänzlich überflüßig. Ich kann nur ganz kurz darüber sagen, daß seine Schilderungen, wie Mad. Unzelmann die Rollen gespielt habe, (da sie doch in München ungefähr eben so gespielt haben wird, wie hier und anderswo) unrichtig, und seine Bemerkungen über die Art, wie sie gespielt werden sollten, verkehrt sind. So verlangt er in der Nina die physische Verrücktheit dargestellt zu sehen, welche psychologische Ergötzung ihm gern gegönnt sein soll; wir haben immer geglaubt, es komme darauf an, die Verwirrung eines kranken Gemüths auszudrücken, wobei doch wohl die Leidenschaft, welche jene hervorgebracht hat, vorwaltendes Element sein muß, wie sie auch im Text und in der Musik dieser Oper ist. Ueber die untadeliche Zartheit aber, womit Mad. Unzelmann diese Leidenschaft, deren Ausdruck durch den Zustand der

*) [oder beide.]

Selbstvergeßenheit über die gewöhnlichen Konvenienzen hinaus gedrängt wird, darstellt, bitte ich Sie nachzusehen, was in der Europa von Fr. Schlegel (1stes Stück S. 171 u. f.) ein geistreicher Kenner von Paris aus bemerkt, wo der deutschen Schauspielerin in dieser, wiewohl dort einheimischen, Rolle, bei weitem der Vorzug vor einer der geschätztesten parisischen zuerkannt wird. Ueber die erschütternde Größe, womit Mad. Unzelmann die wenigen Momente ausführt, woraus die Rolle der Johanna von Montfaucon besteht, verweise ich auf das, was in dem ehemaligen berlinischen Archiv bei der ersten Erscheinung des Stücks darüber gesagt worden, von einem Kritiker, an dem man sonst die gehörige Schärfe des Urtheils nie vermißt hat.

Die Art, wie der Korrespondent von München als dem Mittelpunkt der höchsten Bildung, von wo aus man mit vollkommener Ueberlegenheit auf alles herabsehe, was im übrigen Deutschland geleistet und geurtheilt wird, redet, stellt die gute Laune wieder her, welche das Uebrige seines Berichts stören könnte. Sie erbieten sich seinen Namen zu nennen, unter der Bedingung einer schicklichen Anfrage, zu welcher ich mich allerdings im Stande halte; allein es regt sich bei mir nicht die mindeste Neugier. Nach einer Uebersicht unserer Litteratur weiß man doch ungefähr, was für bedeutende Schriftsteller an einem Orte leben. Sie wißen, daß gegenwärtige Beliebtheit mir keineswegs eine so unüberwindliche Ehrfurcht einflößt; eben so wenig (wie denn die Beliebtheit ephemere zu sein pflegt) eine ehemalige, von der man in der Provinz, wo der Autor lebt, sich schwerlich vorstellt, in welchem Grade sie bei uns altfränkisch geworden und verschollen ist. Ich wüßte nicht, welche unglaubliche Thathandlungen ein Schriftsteller im dramatischen Fach vollbracht haben müßte, wenn sein Name für ein solches Urtheil zur Autorität werden sollte. Doch dieß findet überhaupt nicht statt, uud eben weil der Korrespondent Anspruch auf Autorität macht, zuerst für sein Publikum, und dann, als im Namen desselben sprechend, für sich selbst, so kann dieß nicht so ungerügt hingehen. Wenn Publikum, wie billig, nicht eine verworrene Menge, sondern eine in gewissem Grade gleichmäßig gebildete Masse bedeutet, welche ebendeswegen in ihren Urtheilen frei zusammenstimmt, so wißen Sie wohl, wie problematisch in den meisten Fällen die Existenz des Pu-

blikums ist, und daß mit diesem Begriff eigentlich nur ein Postulat, ein frommer Wunsch bezeichnet wird. Wer sich über diese Bedenklichkeit so ganz hinwegsetzt, erregt schon großes Mißtrauen. Jedes Kunsturtheil sollte individuell ausgesprochen werden: behauptet der Kritiker aber durchaus für eine Gesammtheit das Wort zu führen, so sollte er das Protokoll der Primär-Versammlungen, welche ihm ihre Vollmacht ertheilt haben, beglaubigt beibringen.

Ich habe die Ehre mit vollkommner Hochachtung zu sein, u. s. w.

V.

Schreiben an Goethe
über
einige Arbeiten in Rom lebender Künstler.
Im Sommer 1805.

Eine Nachricht von den jetzt in Rom lebenden Künstlern und ihren Arbeiten wird sich an die so lichtvolle Uebersicht von der Kunstgeschichte der letzten Epoche, welche Sie, mein verehrtester Freund, Winckelmanns Briefen zugegeben, vielleicht nicht unwillkommen anschließen. Nur Vollständigkeit kann ich dabei nicht versprechen: die Aufmerksamkeit des Reisenden ist in Rom unter so verschiedene Gegenstände vertheilt, und es geht so viel Zeit damit hin, sich erst über Alles zurecht zu fragen, daß man leicht auch bedeutende Künstler übersehen oder versäumen könnte. Es hat bisher an einem Vereinigungspunkt für diesen Zweck gefehlt; ein Mangel, welchem jetzt durch eine jährliche Ausstellung abgeholfen werden soll. Der Pabst hat auf Canovas und Camoccinis Vorstellungen in einer Kirche am Corso ein Lokal dazu bewilliget, und der wackere Canova hat seinen Gehalt zu dessen Einrichtung ausgesetzt, bis es in Stand sein wird.

Außer der großen Bequemlichkeit für Fremde und überhaupt für alle Kunstliebhaber, kann dieß noch sonst manche gute Wirkungen haben, und in Rom dürften Ausstellungen zusammenkommen, wie schwerlich eine andere Hauptstadt Europas, selbst Paris nicht ausgenommen, zu liefern im Stande ist; theils wegen des Zusammenflußes von Künstlern aus verschiedenen Ländern, theils weil sie sich dort in einer günstigeren Lage für freie Hervorbringung befinden, als anderswo. Es ist gleichsam der poetische Theil ihrer Laufbahn, ehe die bürgerlichen Verhältnisse und manche andere Einflüße sie herabstimmend berührt haben, weswegen es auch nicht selten begegnet, daß Künstler die in Rom erregten Erwartungen nachher nicht befriedigen.

Im übrigen Italien sind Ausstellungen, so viel mir bekannt geworden, nicht sonderlich üblich, und es dürfte wenig frommen, sie zu vervielfältigen. Eine in Mailand, den Krönungsfeierlichkeiten zu Ehren, veranstaltete Ausstellung, die ich auf der Rückreise sah, war wenigstens so beschaffen, daß sie mich über manches dieser Art in Deutschland Erlebte sehr getröstet hat.

Canova hat vielleicht unter allen jetzt lebenden Künstlern in ganz Europa den ausgebreitetsten Ruhm und die ansehnlichsten Bestellungeu. Dieß setzt ihn in den Stand, die äußerlichen Veranstaltungen zur Ausübung seiner Kunst in's Große zu treiben, was für den Bildhauer unendlich wichtig ist.

Seine kolossale Statue von Bonaparte ist im Marmor schon sehr weit vorgerückt, es fehlt ihr nur die letzte Hand. Sie ist nackt, die eine Hand hält einen Speer, die andere eine Weltkugel. In der Stellung und ruhigen Würde möchte dem Künstler der Pompejus im Pallast Spada am meisten

vorgeschwebt haben: mir scheint es eines seiner vorzüglichsten Werke. Der Kopf ist durch Gypsabgüße schon auswärts bekannt, und unter allen Bildnissen Bonapartes leicht das gelungenste, wenn man sich über den Grad und die Art von Aehnlichkeit bescheidet, welche eine kolossale Porträt-Statue haben soll. Andere Künstler haben sichtbar genug auf eine Aehnlichkeit mit Cäsar hingearbeitet; bei Canova gräcisiert die Physiognomie vielmehr, und erregt den Gedanken an Alexander. Man sagte, die Büste sei in Frankreich für officiell erklärt worden, d. h. sie solle bei Münzen und dergleichen künftig zum Muster dienen. Es wäre wenigstens dankbar, seinen Abbildner als Lysippus anzuerkennen *).

Die Statuen für das Mausoleum der Erzherzogin waren eben fertig, und wurden eingepackt; der Künstler wollte zur Aufstellung nach Wien reisen. Dieß ist eine weitläuftige Komposition, die, wenn ich nicht irre, schon im Kupferstiche vorläufig dem Publikum mitgetheilt worden ist. Sie stellt einen feierlichen Zug vor, wie im Begriff in die Gruftpyramide einzutreten, um den Aschenkrug der Prinzessin beizusetzen. Eine weibliche Figur trägt die Urne, in trauernder Stellung darüber geneigt; die Wohlthätigkeit führt einen Greis herbei, Kinder schließen sich an; ein jugendlicher Genius lehnt sich trauernd auf einen Löwen, u. s. w. Die Gruppen sollen durch Blumengehänge mit einander verknüpft werden, welches nicht sehr plastische Mittel allerdings unentbehrlich sein dürfte, um das Ganze einigermaßen zusammen-

---

*) Dieser Umstand gab mir Veranlaßung zu folgendem Epigramm auf Napoleon:

Tu viens de déclarer Canova ton Lysippe:
Mais qui te reconnaît pour le fils de Philippe?

Anm. z. n. Abdruck 1828.

zuhalten. Der Anlaß zu zarteren Schönheiten und einer gewissen einschmeichelnden Weichheit, die Canova so gut in seiner Gewalt hat, ist mannichfaltig benutzt; der Genius in der That ein sehr anmuthiges Bild. Ueber die malerische Wirkung, auf welche es doch durchaus abgesehen ist, wird sich erst an Ort und Stelle urtheilen laßen. Aber in der Erfindung, die vermuthlich wegen ihrer Neuheit und des rührenden Eindrucks einer Leichenfeier am meisten bewundert werden wird, liegt eine unstatthafte Vermischung des Dargestellten mit dem Wirklichen. Es ist im Grunde dasselbe, was an dem widerwärtigen Grabmale zu Hindelbank bei Bern, wo die Mutter, mit ihrem Kinde im Arm, als auferstehend sich unter dem zerborstenen Leichensteine hervordrängt, so vielfältig gepriesen worden. Etwas ganz Aehnliches ist der Tod als Skelett am Monumente Pabst Alexanders des Siebenten von Bernini, der die Decke des Sarges über sich mühsam in die Höhe schlägt, als ob er den Pabst mit Ungeduld in seinem Reich erwartete, was jetzt Jedermann einverstanden ist, scheußlich zu finden. Alles nur augenblicklich gültige Vorstellungen, Einfälle, die nun so versteinert worden. Diese Beispiele sind merkwürdig; sie beweisen wie die Neueren bei dem Bestreben, die Alten in immer reinerem Sinn nachzuahmen, durch einen fast unwiderstehlichen Hang zur Täuschung, zur eigentlichen buchstäblichen Täuschung hingezogen werden. Bei der Skulptur, welche dieses Mittel ganz entschieden verwirft, ist dieß am auffallendsten. Oft ist es nur ein scheinbar geringes Schwanken über die von den Griechen nie verkannten Gränzen, was unsere neueren Künstler ganz aus ihrem eigenthümlichen Gebiete herauswirft. Hätte Canova das wirkliche Monument auf einem daran angebrachten Basrelief verkleinert, nebst dem eintretenden

Leichenzuge, abgebildet: so würde ich den Gedanken untadelich und sogar sehr beifallswerth finden.

Eben vor meiner Abreise hatte er das Modell in Thon zu einer kolossalen Gruppe fertig: Theseus, der einen Centauren erlegt. Ein Werk von großem Umfange, denn es ist an 17 bis 18 Palmen hoch, und unten an der Base eben so breit. Man muß sich freuen, einen Künstler in der Lage zu sehen, so etwas ohne besondere Aufforderung unternehmen zu können; und man kann die Kunsterfahrenheit und die Vereinigung von Mitteln, welche auch nur zu einem mäßigen Gelingen erforderlich ist, nicht ohne Achtung bedenken. Ich meine, daß dieses Werk die übrigen, welche Canova im Fache des Starken und Gewaltsamen versucht hat, sowohl den Herkules mit dem Lichas, als die beiden Faustkämpfer, bei weitem übertrifft. Am Herkules ist der unverhältnißmäßige Kraftaufwand für eine so leichte That, und dann die gezwungene und verdrehte Art, wie er den Knaben schleudert, schon oft getadelt worden. Der Akt der beiden Faustkämpfer ist gemäßigter, weil sie eben in der Vorbereitung und Erwartung des Angriffes vorgestellt sind. Sämmtlich aber haben diese Figuren, ungeachtet der angeschwellten Muskeln, statt derben Fleisches, etwas Speckiges, was sie weichlich macht, und mir von einer mißverstandenen Nachahmung des Torso herzurühren scheint. Die Zeichnung des Theseus ist strenger, und die Stellung, wiewohl äußerst gewaltsam, frei und natürlich. Der Centaur ist schon durch die Ueberlegenheit seines Gegners mit dem Pferdeleibe auf den Boden niedergedrückt (was den Vortheil hat, eine störende Stütze zu ersparen), und strebt nur mit den Hinterbeinen noch aufzukommen. Theseus, ihm gegenüber, hat ihm das eine Knie gegen den Menschenleib gestemmt, ihn mit der

Linken bei der Gurgel gepackt, und die hoch erhobene Rechte holt aus, um ihm mit der Keule den Kopf einzuschmettern. Der Centaur greift mit seiner Rechten abwehrend an Theseus Arm, die andere ist krampfhaft mit gespreizten Fingern auf den Boden gedrückt, und schien mir unverhältnißmäßig groß, wenn man auch der rohen Natur des Halbthieres noch so viel zugiebt. Dem Theseus dient kein Baumstamm oder etwas dergleichen zur Stütze, sondern ein vom linken Oberarm herunterhängendes, wie vom Winde oder der Bewegung gegen den hinten ausgestreckten Fuß zurückgetriebenes Gewand. Dieses schon einmal bei'm Perseus angebrachte Mittel scheint hier nicht besonders glücklich: eine so schwerfällige Draperie müßte durch die heftige Bewegung längst herunter gefallen sein, oder ihr hinderlich werden. Doch vermisse ich an der Behandlung überhaupt eher Schonung, als Kraft. Der eingedrückte Leib, die zugepreßte Gurgel des Centauren sind peinlich anzusehen. Ein Kampf, so dargestellt, daß das Erliegen des einen Theils unmittelbar vorhergesehen wird, ist ein grausamer Gegenstand, wofern es nicht ein Ungeheuer ist, welches erliegt. Ein griechischer Künstler hätte daher vermuthlich die menschliche Hälfte der Centauren-Natur mehr dem Anblicke entzogen, und den Angriff auf die thierische gerichtet sein laßen.

Einen Palamedes, das Gegenstück zu dem Perseus, der im Pio-Clementinischen Museum in der Nische des Apollo von Belvedere aufgestellt ist, eben so kalt und fade wie dieser, aber noch steifer, indem er das Schwert mit den an der Scheide verzeichneten Ziffern, welche ihn charakterisieren sollten, am Arme hielt, wie unsere Soldaten ihr Gewehr, habe ich noch vor seinem Untergange gesehen. Er hat sich selbst gerichtet. Eine ungewöhnlich starke Ueberschwemmung

der Tiber zu Anfang des Jahres hatte auch in der Werkstätte des Künstlers große Verwüstung angerichtet; die Bretter, welche dieser Statue zur Unterlage dienten, waren gefault, ohne daß man es bemerkt hatte; geraume Zeit nachher stürzte Palamedes um, und hätte beinahe an seinem daneben stehenden Meister ein Parricidium verübt.

Bei der Vergleichung der sämmtlichen so verschiedenartigen Werke Canovas unter einander glaube ich einen Widerstreit zwischen seiner natürlichen Neigung und dem durch den Anblick der Antike erregten Wetteifer zu bemerken. Jene ohne diesen hätte ihn vielleicht ganz auf den Abweg des Sentimentalen geführt. Zur Bestätigung führe ich ein in Venedig befindliches Jugendwerk an, Dädalus und Ikarus, wo er in dem über die Maßen verschrumpften Alten das Et patriae tremuere manus hat ausdrücken wollen, der Knabe hingegen mit eitler Selbstgefälligkeit sich nach den angebundenen Fittigen umsieht. An einer büßenden, etwas abgehärmten Magdalena, mit hängenden Haaren, auf ihren Beinen wie vom Knieen ausruhend, und in beiden Händen ein quer über die Schenkel gelegtes Kreuz haltend, welche eben in Marmor ausgeführt ward, fand ich einen Rückfall in dieselbe Manier. Das Empfindsame in der Erfindung zum Monument der Erzherzogin habe ich oben bemerkt. In den Werken, wo der Künstler nach dem Vorgange der Alten das kräftigste körperliche Leben hat ergreifen wollen, ist er, eben weil ihm dieses fremd war, in's Empörende und Schonungslose ausgeschweift. Die Skulptur sollte kaum ein Rehböckchen so übel behandeln, als in der Gruppe des Herkules dem mit dem Kopfe zur Erde hängenden, an einem Beine und den Haaren geschleuderten kleinen Lichas widerfährt. Den beiden Faustkämpfern kann nichts Schlimmeres begegnen,

als wenn man ihre gelehrte Bedeutung erklärt. Denn wie kann man sich's denken, daß der eine dem andern mit einem Faustschlage den Bauch aufreißen will, ohne sich mit Schauder wegzuwenden? Die glücklichste Mittelklasse machen diejenigen Werke aus, welche Schönheit der Formen in erster Jugendlichkeit darbieten: der Genius auf dem Grabe des Pabstes Rezzonico und an dem der Erzherzogin, Venus und Adonis in Neapel, Hebe (nur etwas zu tänzermäßig), und besonders die berühmte Gruppe von Amor und Psyche. Doch auch diese unterscheidet eine gerührtere, schmachtendere Zärtlichkeit von ähnlichen Darstellungen der Alten, bei denen das sinnliche Gefühl der blühenden Glieder solche Figuren wie mit berauschender Lebensfülle durchströmt und durchathmet.

Ich habe einen vortrefflichen Alterthumskenner sagen hören, Canovas Manier sei bei aller anscheinender Aehnlichkeit weiter vom Stil der Antike entfernt, als die Manier des Bernini. Die Rechtfertigung dieses Urtheils will ich keineswegs über mich nehmen, doch wird es weniger befremden, wenn man es gehörig versteht. Freilich kann die Flamänderei des Bernini niemals wieder kommen, und unser Zeitalter fordert, statt jener unverhohlen lüsternen Reize, die Bestechung sittsamerer Weichlichkeit. Doch, wenn wir gerecht sein wollen, können wir diesem ausschweifenden, aber reichen Geiste eben so wenig die Erregung zarterer Rührungen, als die Erfindung sinnreicher Gedanken absprechen; nur daß er damit fast immer seine Kunst aus ihrer Sphäre hinausrückte, wovon hier eben die Rede ist. Wenn Bernini die Finger des Pluto sich ganz in das weiche Fleisch Proserpinens eindrücken läßt, so ist diese Entstellung der Form, dem Schein des Lebens zu gefallen, allerdings nicht sonderlich plastisch. Aber ist es viel anders, dem Fleisch eine gelbliche Wachs-

tinte zu geben, dagegen die Draperie im starren Weiß des Marmors zu laßen, damit sie ungefähr wie feine Wäsche gegen eine weiße Haut absteche? Elastische Weichheit ist doch eine Eigenschaft, welche die Plastik mit andeuten soll, und nur das Uebermaß ist tadelnswerth; die Nachahmung der Fleischfarbe hingegen nähert sich den Ansprüchen der Wachsfiguren. Man führe hiegegen nicht etwa die vergoldeten Haare, die goldenen, oder aus verschiedenem Stein verfertigten Gewänder u. dgl. an antiken Statuen an: es war damit keineswegs auf täuschende Nachahmung abgesehen, sondern es sollte bloß eine Andeutung sein, daß die Nachbildung in eine andere Sphäre übergehe.

Das vielfältige Schwanken im Gange der neueren Bildhauerei ist unstreitig daher entstanden, daß, nach Anerkennung der Antike als Kanon, die Bestrebungen nach Unabhängigkeit von ihr sich immer unter anderen Verkleidungen wieder eingestellt haben. Wäre eine eigenthümlich moderne, und dennoch ächte Bildhauerei möglich, so hätten die Florentiner sie gewiß erfunden, deren Schule, von Donatello und Ghiberti an, die vortrefflichsten Bildner in Erz und Stein aufzuweisen hat. Allein da selbst das, was Michel Angelo geleistet, nur persönliche Ausnahme geblieben ist, und keine neue Bahn gebrochen hat: so wird wohl jeder künftige Versuch nur von Neuem darthun, daß hier kein anderer Weg übrig bleibt, als sich ganz an die Alten in der Wahl der Gegenstände sowohl, als in dem Geist der Behandlung anzuschließen, und auf ihrem eigenen Boden mit ihnen zu wetteifern.

Ich freue mich, einen jungen Künstler nennen zu können, der, mit den herrlichsten Anlagen begabt, diese Laufbahn betritt; und den wir uns gewissermaßen zueignen dürfen,

da er, wiewohl eine Däne von Geburt, wie ein Deutscher unsere Sprache redet, und ganz deutsche Bildung besitzt. Es ist Thorwaldsen. Vor einigen Jahren war er schon im Begriff, Rom zu verlaßen, ohne seine eignen Kräfte kennen gelernt zu haben, und ohne Andern bekannt geworden zu sein, als das Modell eines Jasons über Lebensgröße, das er unternahm, die Aufmerksamkeit aller Künstler und Kenner in der vortheilhaftesten Art auf ihn richtete. Seitdem haben sich die Bestellungen so angehäuft, daß in seiner Werkstätte vier Statuen in Marmor in der Arbeit waren, verschiedene Kopien antiker Köpfe und Brustbilder nach dem Leben nicht zu erwähnen.

Thorwaldsens Jason ist in der That des Bildes würdig, das uns Pindar von ihm entwirft, wie er, der schönste der Menschen, zu seinem fast erblindeten Vater hineintritt, und ihn mit Freude überschüttet. Er hat über dem linken Arm das Vließ hängen, in der Rechten den Speer, den Helm auf dem Haupte, übrigens ist er nackt. Durch die edle Gestalt ist ruhige gleichgewogene Kraft ohne Anstrengung hingegoßen; in der Stellung ist eine, ich möchte sagen, gymnastische Grazie; und in dem Ausdruck der ganzen Figur liegt jene stolze Unbekümmertheit, jenes dem heroischen Zeitalter eigene Unbewußtsein der Größe und Vortrefflichkeit.

Vier kleine Statuen, etwa zwei Drittel Lebensgröße, die eine gemeinschaftliche Bestimmung haben: ein Bacchus, ein Ganymedes, eine Venus und ein Apoll, hat der Künstler dem gemäß entworfen. Der Apoll ist als der Musengott vorgestellt, aber auf eine Art, wie wir, so viel ich weiß, keine antike Statue haben. Er hält mit der linken Hand die Leier über dem Dreifuß, in der Rechten das Plektrum, er ist nach dieser Seite herumgewandt; man sieht deutlich

in dem etwas gesenkten Haupte das Nachsinnen, und daß er schon gespielt hat, und ausruhend auf neue Lieder sinnt. Der Kopf hat am meisten Aehnlichkeit mit dem schönen im Pallast Giustiniani, der einen so geistigen schwermüthig sinnenden Ausdruck hat, und dessen Stirn von der weit vorgehenden Haarschleife anmuthig beschattet wird. Die Venus hält den Apfel mit einer etwas zu gesuchten Zierlichkeit der Stellung in die Höhe, was vielleicht schwer zu vermeiden ist, wenn man nicht geradezu die mediceische Venus wiederholen will. Doch ist sie in den Formen, besonders vom Rücken her, von ungemeiner Schönheit. Ein Basrelief, die Wegführung der Briseïs vom Achilles, beweiset, daß Thorwaldsen auch im dramatischen Theile der Kunst in den Geist der Alten eingedrungen ist, und Pathos und Ruhe weislich zu vertheilen versteht. Nur der Schmerz des Achilles ist zu konvulsivisch ausgedrückt, nicht dem Homer gemäß; dieß ist die einzige mir bekannte Figur von ihm, die einen modernen Anstrich hat.

Als Gegenstück des Herkules und Lichas von Canova, der in der Villa des reichen Kaufmanns Marchese Torlonia aufgestellt werden soll, hat dieser (solchergestalt der Chigi unserer Tage) bei Thorwaldsen eine kolossale Gruppe bestellt, mit freigelaßener Wahl des Gegenstandes, über welche der Künstler noch nicht mit sich einig war. Vielleicht unternimmt er ebenfalls einen Centaurenkampf. Die Zusammenstellung wird in jedem Fall sehr merkwürdig sein.*)

*) 1805 folgt: Zuerst nach Thorwaldsen verdient ein deutscher Bildhauer, Schweikel, genannt zu werden, der ebenfalls mit ausgezeichnetem Talent die richtige Bahn betritt. Er hat sich bis jetzt mehr in der gefälligen als starken Gattung gezeigt; ein Eros Nikator

In der französischen Akademie studieren fünf Bildhauer: Marin, Mouton, Calamare, Milhomme und Dupaty. Alle haben Verdienst, der schwächste darunter ist vielleicht der letztgenannte, ein Sohn des durch Briefe über Italien bekannten Präsidenten Dupaty. Nur als Beispiel fehlgegriffener Wahl und Behandlung führe ich einen Philoktetes von ihm an, der das wunde Bein auf einen Felsen stützt, und schmerzlich darauf heruntersieht. Es leidet keinen Zweifel, daß sich Philoktetes, wund, hinkend, ermattet vom mühseligen Gehen, mager und mit wüstem Haar, sehr unglücklich, ja bejammernswürdig vorstellen läßt. Aber es fragt sich nur, ob es rathsam ist, wenn nicht der Ausdruck der Seelengröße im Dulden Ersatz dafür darbietet; und das ist hier nicht der Fall; denn Philoktetes erscheint nothwendig ganz niedergebeugt: nur der Tragiker kann uns seine heldenmüthige Ausdauer zeigen, und wie er sich nach überstandenem Anfalle der Schmerzen wieder ermannt.

Bedeutende Meisterschaft in der Zeichnung und Gruppierung bewies das Modell eines Theseus, der eine besiegte Amazone entführt, in Lebensgröße, von Mouton. Solche Gegenstände, wenn sie nicht als lüsterne Bilder behandelt werden dürfen, wie zwischen Faunen und Nymphen, sind mißlich, und berninischen Motiven ausgesetzt: denn ergiebt sich die weibliche Figur in ihr Schicksal, so bedurfte es keiner Gewalt; das gewaltsame Sträuben macht meistens ihre Lage nur noch schlimmer. Der Künstler hat sich geschickt genug herausgeholfen. Die Amazone scheint muthlos über den Verlust ihrer Waffen, sie sitzt abgewandt auf der linken

---

von ihm, und eine Venus, forderten durch ähnlichen Stil und gleiche Dimensionen zu einer in's Feine gehenden Vergleichung mit Thorwaldsens Arbeiten auf.

Schulter des Helden, der mit einem Gemisch von Zärtlichlichkeit und Kühnheit, zugleich besorgt seinen Raub zu sichern, und ihn doch nicht zu verletzen, im Fortschreiten nach ihr umschaut, und mit der Rechten eine ihrer Hände hält; sein linker Arm um ihr Bein geschlungen, ist etwas gewagt, doch erregt dieß in der edlen Behandlung keine unwürdigen Nebengedanken. Die Gruppe ist für die Betrachtung von allen Seiten künstlich geordnet.

Vorzüglich haben mir die Arbeiten von Marin gefallen. Eine stehende nackte Venus oder Nymphe, die, wie aus dem Bade gekommen, mit emporgehobenen Händen ihre Haare trocknet und ordnet, ist von sehr schönen Formen, und voll natürlicher Grazie in der Stellung. Liebliche Naivetät ist der Charakter einer ebenfalls nackten sitzenden jugendlichen Heldenfigur. Daß es den Attributen nach Fenelons Telemach, und nicht der Telemachus der Odyssee sein soll, muß man einem französischen Künstler zu Gute halten. Schon völlig im Marmor ausgeführt war ein Basrelief zum Denkmal einer Frau von Beaumont, Tochter des Ministers Montmorin, die nach dem Verluste aller ihrer nächsten Verwandten (zum Theil als Opfer der Revolution) in Rom starb. Auftrag und Gedanke dazu ist von ihrem Freunde Chateaubriand. Die Sterbende ist auf ihrem Lager vorgestellt, sie deutet mit der einen Hand hinauf, über ihr sind in fünf runden Vertiefungen flach gehaltene Profile des Vaters, der Brüder u. s. w. angebracht; um anzudeuten, daß diese Trauer die Ursache ihres Todes gewesen, stehen in dem Raume dazwischen die Worte Quia non sunt *). Kleinere Inschriften im Kreiße

*) Diese, freilich nicht in klassischem Latein abgefaßte, Inschrift ist aus der Vulgata Jerem. XXXI. 15. entlehnt, als eine Anspielung auf die Wehklage der Rahel um ihre Kinder. Anm. 1828.

um die Bildnisse herum sollten, nebst den Namen der Personen, die Zeit und Art ihres unglücklichen Todes anzeigen, es traten aber andere als künstlerische Bedenklichkeiten hiegegen ein: vielleicht zum Vortheil des Werkes, worin so viel Schrift den reinen Eindruck der figürlichen Darstellung stören müßte. Es wäre vortheilhafter gewesen, durch Cypressenguirlanden und andere um die Medaillons angebrachte Sinnbilder im Allgemeinen sie als Bildnisse Verstorbener zu bezeichnen. Auch die als Worte der Sterbenden eingemischte Schrift will ich nicht gegen die strengen Kunstregeln vertheidigen: doch hat der Gedanke etwas einfach Rührendes, und man erkennt darin den eben so gefühlvollen als geistreichen Verfaßer des Génie du christianisme. Der Künstler hat mit Zartheit ausgeführt, die Geberde ist sprechend, und die Ermattung des Hinsterbens ohne Entstellung ausgedrückt. Dieß Monument soll in einer Kapelle der Kirche S. Luigi de' Francesi, dem des Kardinals Bernis gegenüber, aufgestellt werden.

Ich gehe zur Malerei über. Unter den italiänischen Künstlern hat sich Camoccini, ein liebenswürdiger, noch sehr junger Mann, als Historienmaler ausgebreiteten Ruf erworben, und bekleidet die Stelle eines Malers der Peterskirche. Was Korrektheit im beßeren Sinne zu heißen verdient, muß man ihm in ausgezeichnet hohem Grade zugestehen. Seine Zeichnung ist bestimmt und richtig, der Charakter der Figuren edel, das Kolorit kräftig und heiter ohne Härte, die Draperien sind wohl verstanden, und die Farben der Gewänder gut gewählt, das Kostum ist gelehrt beobachtet, auch die Gruppierung meistens glücklich; endlich, was die Komposition im Ganzen betrifft, so ist sie schicklich und mit gründlich überlegten Motiven entworfen. Unter allen diesen Vor-

zügen spürt man freilich eine etwas sparsame Ader der Erfindung; ein Mangel, welchem der Künstler durch unabläßige Studien jeder Art abzuhelfen bemüht ist. Vollendet habe ich von ihm ein großes Gemälde, den Tod der Virginia, gesehen. Die Ermordung des Cäsar, ein Gegenstand, den er schon einmal im Großen ausgeführt, wurde jetzt von ihm mit kleinen Figuren gemalt. Dann für die Peterskirche Christus mit dem ungläubigen Thomas. In der Ermordung Cäsars will ich nur als Beispiel von feiner und richtiger Charakteristik die Art bemerken, wie Cassius und Brutus kontrastiert sind: wie jenen Wuth und persönlicher Haß beseelt, dieser aber, abgewandt, gleichsam Scham über die nothwendige Handlung empfindet. Eben so schön ist es, daß die sterbende Virginia noch aus kindlicher Gewohnheit das Gewand ihres Vaters faßt. Die Architektur, welche hier das Forum verziert, ist freilich ein starker Verstoß gegen das Kostum, was ich nicht als Tadel anführe, sondern bloß, um bemerklich zu machen, daß selbst diese gelehrten Beobachter des Kostums und der historischen Wahrheit, die sich nicht erlauben würden, Cäsarn anders als nach seinen Büsten abzubilden, durch die Erfordernisse ihrer Kunst zu Abweichungen genöthigt werden. Diese zu prächtige Architektur schien mir aber auch gegen die Perspektive zu fehlen, indem die Gebäude, gegen sehr entfernte und abgeschwächte Gruppen des Volks vor ihnen, zu nahe herantreten.

Aus dem Gesagten wird die Verwandtschaft der Werke Camoccinis mit der neuesten französischen Schule (auch in der Wahl der Gegenstände, worauf ich nachher zurückkommen werde) schon einleuchten. Er hat nur mehr natürliche Harmonie, und eine gewisse südliche Milde vor ihr voraus. Daß diese Wendung des Talents nicht bloß zufällig sei, sondern

vom Geiste des Zeitalters veranlaßt werde, wie ich weiter unten zu entwickeln versuchen will, bestätiget unter andern das Beispiel Benvenutis, eines Malers von ungefähr gleicher Stärke mit Camoccini, der jetzt in Florenz lebt, und ganz denselben Weg, wie der letztgenannte, eingeschlagen hat.

Von Landi rühmte man ein auswärts befindliches Kirchenstück. Ich habe von ihm nur eine liegende weibliche Figur gesehen, nach der Idee der sogenannten Venus-Bilder von Tizian, die aber das Unglück hatte, bei der beabsichtigten Lüsternheit kalt und geleckt ausgefallen zu sein. Sonst ist er ein geschätzter Porträtmaler. Doch glaube ich nicht, daß Rom unter den italiänischen Künstlern in diesem Fache einen aufzuweisen hat, der es dem Appiani in Mailand gleich thäte. Von diesem sah ich das Bildniß Montis, des anerkannt ersten unter den jetzt lebenden italiänischen Dichtern; äußerst charakteristisch belebt durch den begeisterten Blick, womit er seinen hinreißenden Vortrag der Poesie begleitet.

An Malern ist die französische Akademie nicht so reich, als an Bildhauern. Guerin hielt sich in Rom auf, war aber mehr mit dem Studium fremder, als der Hervorbringung eigener Werke beschäftiget. Doch hatte er ein idyllisches Bild nach unserem Geßner angefangen, wo eine Hirtin zwei jungen Hirten, die neben einem Grabmale sitzen, die Geschichte des Mannes erzählt, dessen Andenken es gewidmet ist. Ländliche Einfalt, Unschuld und Grazie auszudrücken, ist dem Künstler in der That sehr gut gelungen. Dabei eine wahrhaft malerische Behandlung, in dem mannichfaltigen Grün, der Wirkung der Schlagschatten, und den unter die Bäume, worunter die Hirten sitzen, durchspielenden Sonnenstrahlen. Ich gestehe, daß mir dieses Bild von Guerins Talenten einen vortheilhafteren Begriff gegeben hat, als der Kupferstich nach

seinem so gerühmten Marcus Sextus, welcher auf den ersten Blick allerdings einen starken Eindruck machen kann, aber die Prüfung nicht aushält. Die beiden Hauptfiguren durchschneiden sich unangenehm in rechten Winkeln, die Beleuchtung mit dunkeln Massen und weißen Rändern, und nicht gehörig begründeten grellen Reflexen, ist erkünstelt und unrichtig, und die starre Unbeweglichkeit des Schmerzes im Marcus Sextus von dem schon nicht sonderlich zu rühmenden Ugolino des Reynolds entlehnt.

Harriet, ein junger talentvoller Mann, hatte ein ungeheuer weitläuftiges Gemälde von Horatius Cocles angefangen, und zwar verdient die Art, wie er daran arbeitete, erwähnt zu werden, weil es die von David in seiner Schule eingeführte sein soll. Er hatte nicht Alles gleichmäßig angelegt, um mit wiederholter Rückkehr zu den verschiedenen Theilen sie gemeinschaftlich der Vollendung entgegenzuführen, sondern er malte jede einzelne Figur gleich ganz aus, ehe er das Uebrige angefangen, und hatte so eben das unterste Stockwerk, oder die unterste Menschenschichte seines Bildes fertig, die den Rückzug einiger Römer über den Fluß durch Schwimmen oder in Kähnen vorstellt. Ich habe über die Wange eines im Kahn sitzenden Soldaten eine Thräne des Unwillens und der Scham über seine gezwungene Unthätigkeit derb und rund herabrollen sehen, während Horatius Cocles, dem zu Ehren sie fließt, nur noch in ein Paar Kreidestrichen oben auf der grundierten Leinwand existierte. Es ist fast lustig zu denken, wie weit dieses isolierende Verfahren im Vertrauen auf praktische Fertigkeit und vorläufiges Berechnen getrieben werden könnte; die Augen einer Figur werden vielleicht schon den vollen Ausdruck einer Leidenschaft zeigen, während der Mann erst noch seine Nase

erwartet. Seien die ausdrückenden Geberden der einzelnen Figuren noch so gut ersonnen, so wird ihnen das Gleichgewicht gegenseitiger Beziehung und das unmittelbare Eingreifen fehlen, so wie einer Scene auf dem Theater, wo jeder Schauspieler gut für sich, aber ohne Rücksicht auf die anderen spielt. Vom Kolorit will ich gar nicht einmal reden: jedermann weiß, wie das Auge alle Farben relativ beurtheilt, und wie eine, allein betrachtet, energische Tinte durch eine andere abgeschwächt wird, wie sie sich wechselweise hell oder dunkel machen. Und welche Abstraktion gehört dazu, z. B. Reflexe von einem noch nicht vorhandenen Gegenstande mitzumalen! Man führe nicht das Verfahren beim Frescomalen an, denn die gründlichen Meister haben dabei nie anders, als nach Cartons gearbeitet, und dann würde sich die Oelmalerei durch Nachahmung dieses Verfahrens eines ihrer eigenthümlichsten Vorzüge entäußern, der in der unmerklicheren Verschmelzung der Tinten und in der sanfteren Haltung liegt. Die eben beschriebene Methode ist merkwürdig, weil sie ein Beispiel giebt, wie den Franzosen der Begriff allseitiger und unendlicher Wechselbestimmung in einem Kunstwerke fehlt. Sie sind in der Naturwißenschaft, wie in der Kunst, ausschließend für den Mechanismus, und eigentliche Antiorganiker.

Uebrigens hat Harriet Bestimmtheit und Nachdruck in der Zeichnung, Fülle und Kühnheit in der Erfindung, und er geht mehr auf das Starke und Mächtige, als Camoccini. Nicht leicht wird sich das französische Kunstbestreben von einer vortheilhafteren Seite zeigen können, als an solch einem Beispiele; so wie man hingegen an dem Entellus eines andern Zöglings der Akademie die Karikatur davon sah. Entellus, riesenmäßig, überherkulest den Herkules; der verwun-

dete Dares, der weggeführt wird, erscheint wie ein Kind dagegen, wiewohl ohne Abschwächung, welche die Ferne bezeichnete; das Fleisch von beiden ziegelroth; der Stier, den Entellus eben erschlagen will, ist mit einem fast kaiserlichen Purpurmantel verziert, und da er in der Verkürzung hat vorgestellt werden sollen, gräulich verzeichnet; alles das ohne Luftperspektive und andere Erfordernisse der Malerei. Eben so entsetzlich für die Augen, ich weiß nicht, ob mit Entschädigung für den Geist, war eine Lucretia von einem jungen Spanier, Namens Materassi, der, von Paris kommend, sein Werk im Pallast des spanischen Gesandten ausgestellt hatte. Das Fleisch war grünlich bronziert, die Gewänder eben so viele starre Flecken von verschiedenen Farben in dem Bilde; die pathetischen Motive wurden dem Zuschauer schülerhaft zugezählt; alles dieß mit großen Ansprüchen auf einen strengen heroischen Stil, welcher Harmonie und dergleichen gemeine Reize verschmäht.

Auch in solchen verunglückten Hervorbringungen wird man jedoch, wie mich dünkt, noch mehr Gehalt erkennen, als in den charakterlosen Manufakturwaaren der englischen Schule, in der eigentlich die Nebler und Schwebler zu Hause sind. Mir scheint die Richtung der französischen Schule, im Ganzen genommen, das Resultat von dem Anstoße zu sein, welchen Mengs und Winckelmann dem Studium der Kunst gegeben, nebst der Art, wie der besondere Nationalcharakter diese Einwirkung modificieren mußte. Dieß könnte befremden, weil es unstreitig das neulich aufgekommene Bestreben nach Bestimmtheit und Strenge ist, was unsern Mengs in den Schatten zurückgedrängt hat, und Schuld ist, daß er vielleicht noch unter seinem Werth geschätzt wird. Eine nähere Entwickelung wird es vielleicht einleuchtend machen.

Zuvörderst ist es unleugbar, daß es den Franzosen mit der Skulptur weit beßer gelingt, als mit der Malerei. Die eingeschärfte Nachahmung der Antike, welche in dieser so viel Unheil angerichtet, konnte dort nur heilsam wirken. Auch ist die Sphäre des Bildhauers beschränkter, und wenn einmal gewisse Maximen begriffen sind, und sich fest eingeprägt haben, so ist er den Verirrungen weniger ausgesetzt. Auf den Theil, welchen die Malerei mit der Skulptur gemein hat, die Zeichnung, haben die Franzosen die größte Sorgfalt gewendet, und wenn man bedenkt, wie es damit vor David beschaffen war, sehr beträchtliche Fortschritte gemacht. Kolorit und Helldunkel sind mehr das Musikalische in der Malerei; und für das Musikalische fehlt es dieser Nation sowohl in der Musik selbst, als in der Poesie, gänzlich an Sinn.

Winckelmann betrachtete die Schönheit mit hoher Begeisterung; Mengs wollte sie mit malerischem Zauber umkleiden, daher seine beabsichtigte Vereinigung des Correggio mit der Antike. Ein scharfer sondernder Verstand faßt von der Schönheit hauptsächlich die Seite, die sich unter seine Gerichtsbarkeit ziehen läßt: also Vollkommenheit des Baues und Bedeutsamkeit der Lineamente. Hierin läge also nur Allgemeines und nichts national Eigenthümliches. Allein die Franzosen sind ein Volk, dessen Existenz gar sehr der äußeren Erscheinung zugewandt ist. Das Talent, ihre Person mit Anstand und gefällig darzustellen, wird man ihnen nicht absprechen: daher ihre Vorzüge in der Schauspielerkunst, und ihre unbestrittene Ueberlegenheit in der Tanzkunst. Eben dieß macht einzig ihren Beruf für die bildende Kunst aus. Der Ausdruck in ihren dramatischen Gemälden hat Energie und Gewandtheit; nur fehlt es an Innerlichkeit, an tiefem Gemüth.

Aber die Lehre von Winckelmann und Mengs, Schönheit und das Idealische sei der Hauptzweck der bildenden Kunst, muß unfehlbar auf die Wahl mythologischer Gegenstände, und auf Behandlung der christlichen, wenn sie aufgegeben wird, im Sinne jener führen; und dennoch sehen wir, daß die Franzosen und die ihrem Geiste verwandten Kunstgenoßen mit Vorliebe historische Gegenstände, besonders römische, wählen. Dieß erklärt sich sehr gut daraus, daß sie die Poesie und Kunst fast immer rhetorisch ausüben, d. h. durch etwas Anderes zu wirken suchen, als durch Poesie und Kunst allein. Auf religiöse Stimmung ist aber weder bei dem Künstler, noch bei seinen Zuschauern zu hoffen; die klassische Mythologie erscheint fade und abgenutzt, wenn man sie nicht durch tiefere Symbolik neu zu schaffen weiß. Was verspricht also eine mächtigere Wirkung, als das Andenken großer wirklich geschehener Thaten, politische Würde, patriotische Gesinnungen? welches alles die Malerei freilich nur sehr mittelbar andeuten kann. Ueberdieß kann die Darstellung der römischen Geschichte leicht in's Deklamatorische gewandt werden, weswegen sie in den Schulreden so beliebt ist. Die französische Kunst hat sich von jeher, abwechselnd mit dem Geschmack der Putzzimmer, nach dieser Seite geneigt. Le Brun erzählte die Thaten Alexanders des Großen ungefähr in dem pomphaften Tone seiner Geschichtschreiber; Poussins Tod des Germanicus u. s. w. sind bekannt. Auch die gelehrte Genauigkeit im Kostum, die schon der letztgenannte beabsichtigte, ist keineswegs die poetische Wahrscheinlichkeit, sondern die Forderung eines von Phantasie entblößten Verstandes.

Endlich ist Ehrgeiz weit häufiger die Triebfeder der französischen Künstler, als Liebe zur Sache; und wo dieß

der Fall ist, muß alle Geschicklichkeit und Wißenschaft eben da endigen, wo die innersten Mysterien der Kunst anfangen, welche sich nur einer liebevollen Begeisterung offenbaren.

Unter den deutschen Malern fange ich mit Angelica Kaufmann an, die immer noch mit heiterem Sinn und ungeschwächten Kräften in ihrer Sphäre thätig ist. Ihre Porträte genießen den gewohnten Beifall: sie sind lebhaft koloriert, mit Geschmack gekleidet, und ähnlich, wiewohl mit einer gefälligen Abglättung des Charakteristischen, wie sich unsere Zeitgenoßen gern abgebildet sehen, da sie nicht gerne durch zu viel Charakter beleidigen wollen. In ihren Kompositionen ist ein Widerschein poetischer Ideen, freilich ungefähr wie der des Sonnenlichtes im Monde, keusch und rein, aber nicht zu hell leuchtend, und noch weniger erwärmend. Es könnte lehrreich sein, an ihren Werken den doppelten Einfluß einer mitgetheilten Richtung auf das Idealische und auf dichterische Unabhängigkeit, und dann der Bedürfnisse eines romanliebenden und empfindsamen Zeitalters zu entwickeln. Denn oft sind Hervorbringungen des Geistes bedeutender durch das, was sie veranlaßt und bestimmt hat, als an sich selbst. *)

*) 1805 folgt: Rehberg war noch immer abwesend, er hat die meisten seiner Arbeiten mit sich auf Reisen genommen. Ich habe seiner, vor etwa anderthalb Jahren in Berlin veranstalteten, Ausstellung beigewohnt, wobei das dortige Publikum viel guten Willen für die Kunst, ohne Ansehen, nicht der Person, sondern der Werke bewies. Rehbergs Zeichnung ist schwächlich, es ist, als ob seine Striche nicht den Muth hätten, irgend eine Richtung zu nehmen. Die Formen sind oft gemein: ein Homer, den er zeigte, sieht, trotz des von der Antike erborgten Kopfes, genau wie eine alte Frau aus, nicht zu erwähnen, daß er etwa um eine Kopflänge zu kurz

Einen vortrefflichen jungen Maler, Schick, aus dem Würtembergischen, nenne ich recht im Gegensatze mit den obigen Bemerkungen über die französische Schule. Er hat zwar in Paris studiert, sich aber von allem dortigen Einfluße losgemacht, und geht seinen eignen Weg. Man sieht es seinen Werken gleich an, daß seine Neigung ihn mit fruchtbarer Betrachtung zu Raphael und den anderen alten Meistern gewendet, und man spürt eine wohlthätige Beruhigung nach dem Gelärme der neumodischen Rhetorik. Sein Fleiß besteht nicht in der Qual des Modells, der Befragung des Gliedermanns über jede Falte u. s. w., sondern

---

ist; die ihn führende, die Leier spielende, Muse hat aufgeworfene Nase und Lippen, und die Arme einer Bauerdirne. Der Ausdruck ist meistens frostig oder ganz verfehlt. Zu Rom, in der Sammlung des verstorbenen Mylord Bristol, ist von ihm ein Kain, welchem der Sturm die Haare über die Stirn wehet, unter diesen deckt er das Gesicht mit beiden Händen zu, so daß man auch nicht ein Eckchen davon sieht. Dieß heißt in der That den Timanthus überbieten, der freilich nicht so wohlfeil davon kam, da er erst nach Erschöpfung der verschiedenen Grade des Schmerzes den Agamemnon verhüllte; hier ist aber Kain die einzige Figur. Eine Dame soll vor diesem Bilde geweint haben. Da ich nicht leicht die Versuchung gefühlt, vor einem Gemälde anders zu weinen, als darüber, daß es so schlecht war: so stelle ich mir immer vor, daß dieser Grund auch bei Anderen, welchen die Malerei Thränen entlockt, unbewußter Weise mitwirkt. Rehbergs beste Arbeit ist vielleicht ein Belisar, im königlichen Schloße zu Berlin befindlich, den er schon vor einer Anzahl Jahre gemalt. Auch seine landschaftlichen Beiwerke sind zuweilen nicht zu tadeln. Im Ganzen aber sind seine Kompositionen so gänzlich leer und gehaltlos, daß ich, wenn alle Gemälde so beschaffen wären, auf den Zweifel, ob und warum denn überhaupt diese Kunst ausgeübt werden soll, keine Antwort wißen würde.

es ist die beharrliche Wirksamkeit einer mit malerischem Stoffe angefüllten Phantasie, welche das in der Natur mit Liebe Empfangene mit gleicher Liebe nachzubilden strebt. Seine Zeichnung ist richtig und männlich, ohne übertreibende Härte; der Ausdruck seiner Figuren niemals vorlaut; sondern bescheiden und innig; seine Fleischfarbe ist wahr, was auch unter den gerühmten Koloristen unserer Zeit ein seltener Vorzug ist; in den Gewändern hat er sich besonders die Logen Raphaels zum Muster genommen, wo die Annahme schillernder Stoffe von der Verbindlichkeit entledigt, durch starre Massen der Hauptfarben das Auge störend auf einzelne Theile zu ziehen: sein Kolorit blendet nicht durch starken Auftrag und auffallende Gegensätze, sondern es ist zwar heiter und kräftig, aber in sanfter Harmonie. Seine Verfahrungsart ist gerade die umgekehrte von der des Harriet: er kehrt wiederholt zu den verschiedenen Theilen seines Gemäldes zurück, läßt sich selbst nach dem jedesmaligen Eindruck bestimmen, und stimmt nicht nur die Tinten nach einander, sondern auch in Anordnung, Stellung, Bekleidung und den Zügen der Figuren macht er eine Menge pentimenti. Er hatte bei meiner Abreise von Rom eine große Komposition, Noahs erstes Opfer, der Vollendung nahe gebracht. Ich kann nicht umhin, an diesem Beispiele die Vortrefflichkeit der biblischen und überhaupt der christlichen Gegenstände im Vorbeigehen zu berühren, die mir für die Malerei eben so ewig und unerschöpflich scheinen, als die der klassischen Mythologie es für die Skulptur sind; ja in ihrer geheimnißvollen Heiligkeit noch unergründlicher. Welch ein umfaßendes und bedeutsames Bild des menschlichen Lebens stellt uns Noahs Austritt aus der Arche vor! Das Ende einer zerstörenden Naturrevolution, womit überall die Geschichte an-

hebt; das Familienleben, und darin der Staat im Keime, das väterliche Ansehen auf Erden als der Widerschein des göttlichen; ein Altar das erste Gebäude; Gebet und Opfer, als die Grundlage der Religion, und in der verheißenden Erscheinung der Gottheit das Sinnbild aller Offenbarung; auf der andern Seite das Verhältniß des Menschen zu der ihm zugeordneten Thierwelt, als überlegene Vorsorge und Herrschaft, aber ohne die Natur in der freudigen Freiheit und Mannichfaltigkeit ihrer Hervorbringungen zu stören; endlich die weite Aussicht auf das Land und Meer, als den künftigen Schauplatz menschlicher Thätigkeit. Ich kann den Künstler nicht stärker loben, als wenn ich sage, daß er diese Würde und sinnbildliche Fülle seines Stoffes gar wohl gefühlt, und Alles, ohne doch methodisch zu werden, gehörig angedeutet hat. Hier kommt auch einmal, zur Erquickung des Gemüths, die aus unseren heutigen Gemälden gänzlich verschwundene Andacht wieder zum Vorschein *). In den Engeln ist dieses Gefühl voll ätherischer Glut; in den Menschen nach Maßgabe des Alters und Geschlechtes inbrünstiger oder resignierter, ehrerbietiger oder kindlich zutraulicher. Die zwei ältesten Söhne sind eben noch mit dem Schlachten des Widders beschäftiget, ein liebliches junges Weib reicht Früchte auf den Altar: diese sind noch nicht von der Erscheinung hinter ihnen getroffen worden; die zarteste von den Frauen, leichter als die anderen gekleidet, kniet mit ihrem Gatten hinter ihr, von der Glorie geblendet; die älteste Tochter wird von ernsterem Entzücken gleichsam zum Himmel emporgehoben; die Mutter betet demüthig; Noah nimmt mit entgegengestreckten Armen die himmlische Verheißung in Em-

*) , jedoch keineswegs einförmig. 1805.

pfang. Zu ihm wendet sich Gott Vater in ähnlicher Gestalt, aber durch Großheit der Formen und Majestät unterschieden. Die nach der Sitte der alten Maler bekleideten Engel, von denen Gott Vater in lichtem Gedränge umschwebt wird, schweben wirklich, wozu man freilich kein Modell sitzen oder stehen laßen kann. Einige Köpfe der Frauen und Engel sind mit sorgfältig ausgeführten Blumenkränzen geziert, wie sie der ländlichen Unschuld so lieblich stehen. Die aus der Arche wandelnden und fliegenden Thiere freuen sich, nach ihrem verschiedenen Charakter, ihrer neuen Freiheit und des wiederkehrenden Sonnenlichtes: Alles ist auch in diesen Gruppen voller Sinn. Doch es würde mich zu weit führen, wenn ich alle einzelnen Schönheiten entwickeln wollte. Ueberdieß wird das Gemälde bald in Deutschland beurtheilt werden können, da es der Kurfürst von Würtemberg bestellt hat. *) An dem Bildnisse einer Dame, mit einem Kinde auf dem Schooß, hat Schick gezeigt, daß er auch das Individuelle gründlich zu charakterisieren versteht, ohne grelle Uebertreibung und ohne fade Abglättung. Stellung und Geberden sind ohne Anmaßung, ruhig und dennoch beseelt. Der Künstler sucht das Malerische nicht, wie manche Zeitgenoßen, in einem gesucht sorglosen Hin- und Durcheinanderwerfen, sondern in der klarsten, ich möchte sagen, kontemplativsten Anordnung und Umgränzung.

Erst seit ein Paar Jahren studiert dieser, durch wahren Beruf zu seiner Kunst getriebene, Maler in Rom. Ich wünsche ihm einen möglichst verlängerten Aufenthalt daselbst, und die Gelegenheit, etwas Großes in Fresco zu unternehmen, wozu er eine besondere Neigung hat. **)

---

*) An einem Portrait (der Frau von Humboldt, mit 1805.

**) 1805 folgt: Ich schließe hier unter den Historienmalern die Er-

Die Landschaftmalerei hat aus anderen Gründen, als die Skulptur und Geschichtmalerei, einen Hauptsitz in Rom; nämlich wegen der südlichen Natur, die hier durch das nahe-aneinander-Gränzen stolzer, wiewohl unfruchtbarer, Fülle der Vegetation in Epheu, Fenchel u. s. w., und gänzlicher Wüstheit noch anziehender wird; und dann wegen des Ueberflußes an schönen Ruinen. Freilich zieht dieß auch häufig die Beschränkung auf das bloße Kopieren wirklicher Aussichten nach

---

wähnung eines anderen deutschen Künstlers, Koch, aus dem Tirol, an, wiewohl sein eigentliches Fach das Landschaftliche ist. Dieser Mann besitzt originellen Geist, er hat viel über seine Kunst gedacht, und drückt sich beredt und witzig darüber aus. Er hat einen großen Enthusiasmus für den Dante, ein günstiges Zeichen für Tiefe des Sinnes; und hat eine Menge Zeichnungen zu diesem Dichter entworfen, die nach Flaxman völlig neu sind, meistens reichhaltiger in der Komposition, und gründlicher gedacht und ausgeführt. Ein besonderes Studium der älteren Meister, eines Fiesole, Masaccio, Pisani, Buffalmacco und Giotto, verbindet er mit dem des Michelangelo, welches für den Dante, denke ich, immer die rechte Verbindung sein wird. Einige von Flaxman behandelte Scenen, zum Beispiel die Geschichte der Francesca von Rimini, den Streit des heil. Francesco und des Teufels um die Seele des Guido von Montefaltro, hat er, ohne seinem Vorgänger geflißentlich aus dem Wege zu gehen, dennoch bedeutend erweitert und in die Tiefe gebildet. Seine meisten Zeichnungen sind freilich nur noch als Skizzen vorhanden; fände sich aber ein deutscher Buch- oder Kunsthändler, der den Verlag davon in geätzten Blättern übernähme, so würde er bereit sein, sie zu diesem Zwecke auszuführen; und nach dem Beifalle, den Flaxmans Zeichnungen unter uns gefunden, und so manchen Anregungen zum erneuerten Studium des Dante, dürfte sich die Unternehmung gewiß einen glücklichen Erfolg versprechen. Ich wünsche von Herzen, daß nicht auch dieses, wie so manches andere von wackeren deutschen Künstlern Beabsichtigte, aus Mangel an Aufmunterung unterbleiben möge.

sich: man bestellt Landschaften, wie man Reisebeschreibungen liest. In diesem treu nachbildenden Fache, jedoch mit der Wahl der glücklichsten Punkte, wird besonders ein Italiäner Giuntotardi, geschätzt, der in Aquarellfarben arbeitet. Eben dieser Manier bedient sich Kaysermann, ein Schweizer, der jedoch seine Abbildungen römischer Scenen, besonders alter Architektur, mit etwas fabrikmäßigem Fleiße zu betreiben schien. Gmelin ist ein verdienstvoller Landschaftzeichner, und sticht sehr schätzbare Blätter nach Claude Lorrain. *) Denis und Ducros hielten sich an einer andern Quelle von Naturschönheiten, in Neapel, auf. Denis malt in Oel Aussichten vom neapolitanischen Meerbusen u. dgl., nur mit erdichteten Vorgründen. Seine Manier hat viel Aehnlichkeit mit der hackertschen: einen gewissen bräunlichen Ton der Vordergründe hat er mit ihr gemein; auch den Kunstgriff, durch eine dahinter liegende versteckte Tiefe gleich in eine weitere Ferne mit graueren Tinten überzuspringen. Er hatte sich auch an Nachtstücke vom Ausbruche des Vesuvs gewagt. Ducros benutzt seine Reisen in Unteritalien, Sicilien und Malta zu großen, und durch Neuheit reizenden Kompositionen in Aquarellfarben von Ruinen, See- und Felsen-Partieen.

Unter den freier dichtenden Landschaftern ist Reinhard in Deutschland schon lange rühmlichst bekannt. Seine Stärke ist der Baumschlag, welchem er eine Bestimmtheit giebt, wie sie beinahe in der Natur selbst nicht stattfindet, da man doch in Landschaften immer eine gewisse Entfernung bei einer mittleren Schärfe des Gesichtes annimmt. Ich vermisse nur bei den Landschaften von ihm, die ich gesehen, jenen zauberischen Duft eines südlichen Himmels, der uns so milde

---

*) Zwei französische Maler in diesem Fache, D. 1805.

von Claude Lorrains Gemälden anweht; überhaupt, was in eine musikalische Stimmung versetzt. Kaum sollte man es glauben, daß es dieselben Gegenden sind, wo sich jener große Maler begeistert hatte, und wo Reinhard die Elemente seiner Darstellungen hernimmt: Albano, Frascati, Tivoli und weiter hinein die sabinischen Gebirge. Reinhard zieht die römischen Gegenden denen um Neapel vor; natürlich: weil Seeaussichten und Fernen in lieblicher Himmelsklarheit eben nicht seine Sache sind, und der Baumwuchs dort eher mangelhaft als ausgezeichnet ist. Die Schweiz hat er noch nicht bereiset, und dieß ist vielleicht für seine Kunst zu beklagen. Denn ich sollte denken, wenn er die Scene mehr nach Norden verlegte, in eine ernstere und rauhere Natur, so würde mehr Harmonie zwischen den Gegenständen und dem Geiste seiner, in so seltenem Grade kräftigen und gediegenen Behandlung zu spüren sein.

Koch, ein Tiroler, zeigt in seinen Landschaften, ebenfalls in Oel gemalt, eine vorzügliche Gabe, den Charakter verschiedener Himmelstriche und Landesarten zu ergreifen oder zu imaginieren. Man werfe mir nicht ein, daß auf dem letzten Wege die vollkommene Wahrheit nicht zu erreichen stehe. Denn was man nicht mit der Einbildungskraft durchdrungen und vergeistiget, hat man selbst mit leiblichen Augen nicht recht gesehen, gesetzt auch, man hätte die ganze Flora einer Gegend bis auf die Pilze in sein Studienheft gesammelt. Weit eher als durch eine Arbeit des Gedächtnisses, wird es gelingen, die nicht auf Begriffe zu bringende, nur zu fühlende Einheit eines großen Ganzen anschaulich zu machen, wenn die Phantasie nach einigen gegebenen Hauptzügen das Uebrige in sich ausmalt. Ist die Kunst überhaupt etwas Anderes als die Mittheilung eines tieferen, geistigeren

Sehens, wobei das Aeußerliche und einzeln Wirkliche mehr oder weniger unwesentlich wird? Zur Poesie der Landschaftmalerei gehört unstreitig die Darstellung der Harmonie in den Hervorbringungen und Erscheinungen der Natur unter gewissen Umständen.

Aber dieß ist keine Sache der phantasielosen Erfahrung, und ich glaube, ein Künstler könnte recht gut den richtigen Eindruck von Landschaften des Orients geben, ohne dort gewesen zu sein. Von Koch habe ich Landschaften gesehen, die den Charakter des Klimas sowohl von Italien als der Schweiz treffend ausdrückten. Seine Phantasie führte ihn aber mit glücklichem Erfolge noch weiter in die poetischen Regionen hinaus. Der Eindruck, den dichtende Landschaftmaler bezwecken, ist seiner Natur nach musikalisch; deswegen haben sie meistens der unvermeidlichen Unbestimmtheit dieses Eindrucks mehr Richtung zu geben, gleichsam einen Hauptton anzustimmen gesucht. Dazu dienten ihnen die beigefügten Figuren; und die, welche auf das Idealische giengen, wie Claude Lorrain und Caspar Poussin, nahmen dazu gern mythologische, und mit Recht. Wenn aber der Landschafter seine Figuren nicht selbst erfindet und ausführt, so können sie unmöglich bedeutend genug ausfallen.

Von Hannibal Carracci haben wir dagegen einige Landschaften (in der Galerie Doria), wo die Staffierung sich zur Würde der historischen Darstellung erhebt, und der landschaftlichen mehr das Gleichgewicht hält. Es wäre zu wünschen, daß diese Gattung mehr angebaut würde. Koch hat einige sehr beifallswerthe Versuche darin gemacht, unter anderen Ruth und Boas, in einer reichen orientalischen Fruchtgegend, wo Alles mit der Ernte beschäftigt ist: dann den Anfall der rasenden Bacchantinnen auf den Orpheus. Die

Landschaft ist recht zur Scene für solch eine That geschaffen: zackige Felsen, ein schäumender reißender Bergstrom, wilde und vom Sturm zerrißene Bäume, ein düsterer Himmel; Alles giebt die Vorstellung einer schauerlichen Einöde in Thracien.

Ein verwandtes Streben zeigte sich in den Arbeiten eines Engländers, Wallis, des einzigen in Rom lebenden Künstlers von dieser Nation, da die politischen Verhältnisse für sie, als Fremde, den Aufenthalt dort bedenklich machen; Wallis aber hat sich ganz in Rom niedergelaßen. Besonders haben mir einige ossianische Landschaften von ihm in der Sammlung Mylord Bristols gefallen: der nordische Nebelhimmel und ein wildes Jägerland schien mir darin treffend für den Dichter bezeichnet. Vielleicht sollte man nach dem Ossian gar nicht anders malen als so, denn zu eigentlichen historischen Gemälden haben seine Darstellungen nicht Haltung genug. Auch wiegt ja dieser Dichter die, welche ihn lieben, in eine schwebende Träumerei, etwa wie eine Mondschein-Landschaft. — In Gemälden südlicher Natur hat des Wallis Pinsel lachende Heiterkeit und sorgfältige Ausführung; eher möchte es ihm zuweilen an Wärme fehlen. Eine weitläuftige Komposition, mit Aussicht auf den Tiber und weitere Fernen, worauf die Abholung des Cincinnatus vom Pfluge vorgestellt ist, schien mir bei vielen Schönheiten nicht ganz die Farbe dieses Gegenstandes zu tragen, sondern zu geschmückt und glänzend zu sein; man denkt sich bei solchem bäurischen Fleiß eine beschränktere und rauhere Umgebung.

In einem Theile der malerischen Kunstfertigkeiten, der jetzt doppelt wichtig ist, da so viele unersetzliche Gemälde von ihrer Stelle gerückt, andere ganz aus dem bekannten

Gesichtskreiße verschwunden sind, noch andere verwitternd ihrem Untergange entgegeneilen; ich meine im Kopieren nach den alten Meistern, ist mir nichts Ausgezeichnetes vorgekommen. Wohl habe ich vielfältig junge Künstler in den Stanzen und Gallerien ihres eigenen Studiums halben zeichnen und malen sehen, auch wird viel Handel mit sauber gearbeiteten Miniaturen nach der Farnesina, der Aurora von Guido und Guercino u. s. w. getrieben; aber ich habe nicht erfahren, daß sich ein Künstler, wie unser vortrefflicher Buri, diesem Fache besonders widmete, und Kopien lieferte, wie die seinige in Oel von der raphaelischen Madonna in Dresden, oder in Aquarell von einigen Bildern Leonardos. Ich gestehe, daß ich bei dem Anblick der Modestia e Vanità von dem letztgenannten im Pallast Barberini, welches Bild sehr nachgedunkelt hat, und nur mühsam hinter Glas gesehen wird, dann bei Jupiter und Juno von Carracci im Pallast Farnese, mit lebhafter Dankbarkeit an den Künstler gedacht habe, der mich im voraus den ganzen Werth dieser Werke so gut hatte kennnen lehren. In Parma traf ich einen schätzbaren Maler, Lucatelli, beschäftigt, die Genien der Jagd von Correggio im Speisesaal des Klosters der Benediktinerinnen, der lange wegen der Clausur unzugänglich war, nun aber schon im Kupferstiche von Bodoni bekannt gemacht worden, für den Kaiser von Frankreich in Oel zu kopieren. *)

---

*) 1805 enthält folgenden Schluß:
Bei meiner Abreise erwartete man in Rom den Bildhauer Tieck, dessen Arbeiten in Deutschland genugsam bekannt sind, und die Brüder Riepenhausen, von deren Talenten man mir die vortheilhafteste Erwartung erregt hat; durch deren Ankunft also das Uebergewicht der deutschen Künstler noch vermehrt werden wird.

Einige litterarische Nachrichten mögen sich hier anschließen, doch beschränke ich mich dabei auf das, was die deutsche Litteratur betrifft, für welche Rom seit Winckelmann so fruchtbar war. Hier stiftete Winckelmann eine neue Epoche für die Kunstgeschichte, und überhaupt für das Studium des klassischen Alterthums; hier wurden vor einer Anzahl Jahre die schönsten deutschen Elegien in antikem Kostum gedichtet; hier empfieng Moriz die Anregung zu seinen Schriften voll ahndungsreichen Tiefsinnes über die bildende Nachahmung, über die Mythologie und die Feste des alten Roms. Auch künftig wird sich ja die Begeisterung, welche dieser Ort allen gefühlvollen Denkern einflößt, und die Betrachtung der dortigen Gegenstände fruchtbar für uns bewähren, da wir Deutsche doch am meisten Beruf haben, mit dem Alterthum, sei es nun das klassische, oder das noch entferntere des Orients, oder das christliche des Mittelalters, vertraut umzugehen.

Der gelehrte Kunstkenner und Antiquar, Zoëga, hat den Stoff zu einem großen kritischen Werke über die Topographie des alten Rom und seine Gebäude vollständig beisammen, und ist jetzt auf die Ausführung bedacht. Nur war er noch zweifelhaft, ob er es in italiänischer oder deutscher Sprache geben sollte; ich hoffe, er wird sich für das letzte entscheiden. Ein ganz fertig gedrucktes lateinisches Werk über die koptischen Manuskripte des verstorbenen Kardinals Borgia wird durch eine über das Eigenthumsrecht desselben entstandene Streitigkeit von der öffentlichen Erscheinung zurückgehalten.

Hr. von Humboldt, der preußische Minister am päbstlichen Hofe, hat eine Uebersetzung vom Agamemnon des Aeschylus in Versen vollendet, und zwar, was nicht lyrisch ist, die Trimeter, Anapäste und trochäischen Tetrameter, genau im Silbenmaße des Originals; alles mit großer Treue, und in einer dem Kothurn des alten Tragikers gewachsenen Sprache. Die Mittheilung dieser Uebersetzung im Drucke würde um so willkommner sein, da wir bis jetzt nur die stolbergsche haben, die weder in den Formen noch dem Geiste nach strenge zu nennen ist. Hr. von Humboldt fährt außerdem fort, sich mit Sprachuntersuchungen über das Biscayische und den Ursprung und die Verwandtschaft der europäischen Sprachen überhaupt zu beschäftigen. Möchte er sich entschließen, etwas über

das alte Rom zu geben, von dessen Ueberresten er in den wenigen Jahren seines Aufenthalts ein genauer Kenner geworden ist; eine solche Schrift, nicht sowohl vom antiquarischen, als weltgeschichtlichen und philosophischen Standpunkte abgefaßt, müßte sehr interessant werden.

Mit seinem Bruder, dem berühmten Reisenden, bin ich noch einige Wochen in Rom zusammen gewesen. Hr. von Humboldt bringt freilich überall zur Betrachtung der Gegenstände Vergleichungspunkte mit, wie sie nicht leicht sonst jemand hat, und die seinem Scharfsinne zu neuen Ansichten behülflich sein müßen. Von einem solchen Mineralogen und Geologen würden Bemerkungen über die Steinarten der ägyptischen und griechischen Kunstwerke, antiken Säulen u. s. w., dann seine Vermuthungen über die Entstehung und Bildung dieser ganzen vulkanischen Küste sehr wünschenswerth sein.

Den Maler Müller, der sich seit vielen Jahren in Rom aufhält, und jetzt die Studien der jungen Künstler aus Baiern leitet, habe ich als Maler nicht anführen können, weil ich keine Gelegenheit gehabt habe, ein Bild von ihm zu sehen. Als Dichter hat er in früheren Hervorbringungen: seinen Idyllen, einem angefangenen Faust u. s. w. originellen Geist gezeigt, seit langer Zeit aber nichts von sich hören laßen. Ich weiß, daß er manches Ungedruckte in seiner Schreibtafel hat, und vielleicht bedürfte es nur näherer Aufforderung, um ihn zur öffentlichen Mittheilung zu bewegen.

Zu Anfange des Frühlings kam Madame Sophie Bernhardi, geb. Tieck, in Rom an, seitdem ist auch ihr älterer Bruder, der Dichter, eingetroffen; beide haben wegen ihrer Gesundheit ein südliches Klima suchen müßen. Die zarte Phantasie dieser sinnvollen Dichterin kennt man aus ihren lieblichen 'Wunderbildern und Träumen' und den 'dramatischen Phantasien'. Ein rührendes romantisches Schauspiel, Egidio und Isabella, hat sie noch in Deutschland vollendet, und es wird nächstens im Drucke erscheinen *). Ein angefangenes erzählendes Gedicht aber in Oktaven, welches zehn bis zwölf Gesänge haben wird: Florio und Blanscheflur, wollte sie in Rom vollenden. Die Wiederbelebung der alten Dichtungen in ih-

---

*) [Vgl. Schlegels Rec. des Dichtergartens von Rostorf, aus der Jen. A. L. Z. 1807. Nr. 220.]

rem ächten Geiste, die Umkleidung derselben mit allem Schmuck gebildeter Sprache und Versification, ist gewiß eine der glücklichsten Bereicherungen, welche die Poesie in unserem, seiner Natur nach nicht schöpferischen, Zeitalter erhalten kann; und da man bisher nicht bis zu den rechten Quellen gelangt war: so ist hierin fast noch Alles zu thun. Florio und Blanscheflur, dieses liebliche Kinder- und Blumenmärchen, kannte man bisher nur aus Tressans manieriertem Auszuge einer späteren entstellenden Bearbeitung. Die schon gänzlich verfehlte Behandlung des Boccaz in seinem heroischen Roman Filocopo, war theils in Vergeßenheit gerathen, theils wurde sie selbst von Litteratoren für die wahre Quelle gehalten. Im Buch der Liebe findet sich eine alte Uebersetzung davon. — Unsere Dichterin hat sich ganz an die Erzählung eines Minnesängers gehalten, die in der müllerschen Sammlung abgedruckt steht, und ihre freie Behandlung mit der süßen Zärtlichkeit, dem blühenden Kolorit, der Fülle sanften Wohllautes ausgestattet, welche der Gegenstand fordert.

Von Tieck steht zu erwarten, daß der Anblick der südlichen Natur und der dortigen Kunstschätze, ungeachtet seiner Vorliebe für das Altdeutsche, seiner Phantasie neue Anregungen geben werde. Er sowohl, als seine Schwester, sind mit großem Eifer in das Verständniß der altdeutschen Poesie eingedrungen, und so darf man sich von ihnen nähere Untersuchung und Benutzung des äußerst schätzbaren Vorrathes deutscher Manuscripte in der vatikanischen Bibliothek versprechen. Diese waren gänzlich aus der Kunde gekommen, bis der jüngere Adelung einen sehr brauchbaren Katalog und kurze Proben, aber auch weiter nichts geliefert. Ich habe mich wegen Mangel an Zeit, auf flüchtige Durchsicht von sieben Handschriften, welche nicht aus französischen Ritterbüchern entlehnte, sondern ursprüngliche Dichtung enthalten, beschränken müßen. Nur eine darunter, eine konstantinopolitanische Geschichte (wie die vom Hugdieterich), hat mir, der Sprache und dem Silbenmaße nach, sehr alt geschienen; die übrigen ziemlich neu. Sie mögen durch ihren poetischen Werth, und in Bezug auf den mythischen Cyklus des Heldenbuchs merkwürdig sein; für die Fabel der Nibelungen unmittelbar ist schwerlich Aufklärung davon zu hoffen. Tiecks Herausgabe und Bearbeitung dieses Gedichtes ist schon lange

angekündigt worden, er hat vor seiner Abreise von Deutschland den Coder in München verglichen. Man darf also hoffen, daß seine Arbeit, in kritischer Hinsicht, eben so schätzbar sein wird, als von der poetischen Seite, und daß endlich dieß urälteste und erhabenste Denkmal deutscher Ueberlieferung und Heldendichtung, welches zuerst Bodmer aus der Dunkelheit zog, womit sich dann Lessing beschäftigte, worauf nach dessen vollständigem, aber unkritischem, und von allen Hülfsmitteln der Erklärung entblößtem, Abdruck Johannes Müller mit Enthusiasmus aufmerksam machte; daß, sage ich, dieses unsterbliche Gedicht wieder in vollem Glanze erscheinen, und dem größeren Publikum zugänglich gemacht werden wird.

VI.

Ueber einige tragische Rollen von Frau v. Staël dargestellt.

1806.

An Madame Bethmann, geb. Flitner, Schauspielerin des königl. National-Theaters zu Berlin.

Seit ich Berlin verließ, meine liebenswürdige und bewunderte Freundin, habe ich nicht wenige Schauspiele in verschiedenen Ländern und Sprachen gesehen, aber nirgends wurde mir jener auserlesene Kunstgenuß zu Theil, den mir Ihre Darstellungen so oft unvergeßlich gewährten. In Italien steht die Güte der Theater mit ihrer Menge und die Lebhaftigkeit der Unterhaltung mit der Länge der Zeit, die man darin zubringen soll, in umgekehrtem Verhältnisse. Nur vortreffliche Opern giebt es, und auch diese sind es bloß von Seiten der Musik, keinesweges in theatralischer Beziehung. Die Schauspieler sind fast durchgehends unter dem Mittelmäßigen, sie haben keinen Begriff davon, daß man seine Rolle auswendig wißen könne, der Soufleur spricht so laut, wie anderswo ein guter Schauspieler, um sich von ihm zu unterscheiden, schreien sie ungebührlich, und verwandeln dadurch und durch ihre einförmige, von falschem Pathos strotzende Deklamation sogar den Wohlklang ihrer Sprache in ein widerwärtiges Getöse. Nur die nationalen Masken-Charaktere machen hie und da eine Ausnahme, doch sind auch diese in der Wirklichkeit wie in der Meinung sehr

gesunken; geistreiches Spiel wird immer seltener, und Gozzis Stücke so zu geben, wie sie ursprünglich von der Gesellschaft Sacchi aufgeführt wurden, dürfte jetzt unmöglich fallen. Sonst spielt man fleißig unsre beliebten Dramen, so schlecht oder leidlich, wie sie es verdienen. Am weitesten ist man aber im Trauerspiele zurück, es könnte sein, daß der Irrweg, worauf der gepriesene Alfieri die tragische Poesie der Italiäner geführt hat, auch auf ihre Schauspielkunst nachtheilig einwirkte.

Was das französische Theater betrifft, so lernte ich es noch nicht in Paris kennen, und nach Provinzialstädten läßt es sich nicht beurtheilen; denn in aller Kunst und höhern Geistesbildung ist Paris der Kern, und das übrige Frankreich leere Hülse. Einzelne parisische Schauspieler von Ruf habe ich gesehen, aber nicht im tragischen Fache. In diesem hatte ich endlich das Glück, etwas in der That Vollendetes bewundern zu können, wo man es am wenigsten erwarten darf, auf einem Gesellschaftstheater und in der Person einer Dilettantin.

Diese unvergleichliche Künstlerin, wenn sie es ganz sein wollte, oder nach ihren Verhältnissen könnte, ist Frau von Staël. Sie brachte den verwichenen Winter in Genf zu, und unternahm zu ihrer eigenen Zerstreuung und der Unterhaltung ihrer Freunde eine Reihe theatralischer, besonders tragischer Vorstellungen, welche letzteren der anerkannten Schwierigkeit wegen in Frankreich sonst gewöhnlich von den gesellschaftlichen Bühnen ausgeschloßen bleiben. Sie besitzt die Gabe, jeden Geist nach seinem Maße anzuregen, und so beseelte sie Alles, und hatte bald einen Kreiß von Talenten und Bestrebungen um sich her versammelt, der im Stande war, sie gehörig zu unterstützen, und das Ganze der Stücke zur Erscheinung zu bringen. Auch die äußre Anordnung, die geschmackvolle Wahl und Beobachtung der Trachten, ließ wenig zu wünschen übrig, so daß die Kleinheit unsrer Scene der Wirkung eben keinen Eintrag that.

Die Schriften der Frau von Staël sind in Jedermanns Händen, Viele kennen sie persönlich, denn die ausgezeichnetsten Menschen aller Nationen suchten immer ihren Umgang; was sie als Schauspielerin leistet, ist beinahe gänzlich unbekannt, weil sie dieses Talent nur vor Wenigen und nie zuvor in solchem Umfange, wie erwichnen Winter, ausgeübt hat. Wie lebhaft habe ich oft die

Gegenwart einer Kennerin, wie Sie, gewünscht! Ich will versuchen, Ihnen diese in jedem Sinne einzige Frau, die ich meine Freundin nennen zu dürfen stolz bin, in Bezug auf Ihre Kunst zu schildern. Auch für andre Leserinnen und Leser wird dieß neu, und da Frau von Staël sich in Deutschland so viele Bewunderer und Freunde erworben hat, des Gegenstandes wegen anziehend sein.

Um auf der Bühne ausgezeichnet zu erscheinen, gesellen sich bei ihr zu vielen Begünstigungen der Natur und schönen Anlagen alle Vortheile der seltensten Ausbildung: die Gewohnheit des Welttons, die für das feinere Lustspiel immer unentbehrlich, aber auch für das Trauerspiel, wenigstens das französische, worin so sehr eine auf Uebereinkunft gegründete Würde herrscht, äußerst wichtig ist; die oft im Gespräch geübte Gabe der Ueberredung, Gewandtheit und Gegenwart des Geistes; ein bis auf die Silben sicheres, fast untrügliches Gedächtniß; eine außerordentliche Uebung im Vortrag der Verse. Hierin ist sie frühzeitig Schülerin der berühmten Clairon gewesen, freilich viele Jahre nachdem sich diese vom Theater zurückgezogen hatte; und diejenigen Zuschauer, welche diese merkwürdige Schauspielerin gesehen, versicherten, die Spuren davon in ihrer Weise sehr wohl zu erkennen.

Dieß alles reicht jedoch nicht hin, um einen angemeßnen Begriff von der Eigenthümlichkeit ihres Spiels zu geben, die ganz aus ihrem Charakter und innersten Gefühl hervorgeht. Frau von Staël verbindet mit der natürlichen Vorliebe für die Sprache und Litteratur ihrer Nation die in Frankreich äußerst seltne Fähigkeit, sich in ausländische Sinnesart zu versetzen und sie durch die Phantasie sich anzueignen. Sie ist Kennerin und Freundin der französischen Dichtkunst, vorzüglich der dramatischen, jedoch ohne davon ganz erfüllt und befriedigt zu werden. Was sie in aller Poesie zuvörderst sucht, was sie selbst in ihren Schriften als den herrschenden Eindruck ihres Lebens darzustellen gesucht hat, sind die von einem fühlenden Herzen unzertrennlichen Schicksale, seine Geheimnisse, seine Leiden, auf das unmittelbarste und einfachste ausgedrückt. Nun ist nicht zu läugnen, daß die engen Schranken, welche der französische Geschmack dem Drama gesetzt hat, zum Theil auch der ganz der äußern Erscheinung zugewandte Charakter der Nation selbst, sowohl was die Tiefe der dargestellten Leidenschaften, als die

überraschende Wahrheit des Ausdrucks betrifft, gar viel vermißen laßen. Beredsamkeit scheint ihren Dichtern das erste Erforderniß, und Beredsamkeit ist immer etwas Vorbereitetetes Des Wohlstandes wegen wollen sie nus die menschliche Natur nie ganz vom Schmerze verwirrt und überwältigt, und ohne allen festlichen Aufputz zeigen, weswegen Schiller ihre Personen treffend mit den Königen auf alten Kupferstichen vergleicht, die sich in Mantel und Krone zu Bette legen. Man könnte auch sagen, daß die Helden des französischen Trauerspiels fast nie wie unter sich allein und unbeobachtet reden und handeln, sondern, wie der Schauspieler dem Zuschauer nicht den Rücken wenden soll, so hat hier schon der Dichter Sorge getragen, die Reden sichtbar nach dem Parterre hinauszukehren. Dieß sind nur einige von den Ursachen, warum uns Deutsche selbst die besten tragischen Werke der Franzosen bei der Lesung meistens kalt laßen. Würden sie aber in den Hauptrollen durchgehends so aufgeführt, wie es Frau von Staël in den ihrigen geleistet hat, so müßten sie dennoch rühren und erschüttern. Könnte ich Ihnen nur beschreiben, wie ihr Bedürfniß nach inniger Wahrheit den Widerstand der Form überwand, wie sie diesen abgemeßenen Hervorbringungen ein freieres Gemüth einhauchte, sie mit der Fülle ihres eignen Herzens erwärmte, sie durch ihre Begeisterung in höhere Regionen der Poesie emporhob! Nicht als ob sie deswegen über die Gränzen der Gattung hinausgienge. Eher dürfte dieß der Fall einiger von den berühmtesten heutigen Schauspielern in Paris sein, die nach dem Bericht gründlicher Beurtheiler die Werke ihrer Dichter ziemlich willkürlich behandeln, und oft aus pomphafter Deklamation plötzlich in eine krampfhafte Heftigkeit nicht ohne entstellende Verzerrung übergehen, wozu der Text keinesweges Veranlaßung giebt. Dieser Fehlgriff entspringt vielleicht aus dem, daß das Leben in den Trauerspielen, die sie darzustellen haben, sparsam ausgestreut ist; sie wollen daher in den wenigen Augenblicken, wo die Leidenschaft einigermaßen ihre Rechte geltend macht, das Versäumte nachholen, und überladen sie gleichsam mit der zusammengepreßten Kraft dessen, wovon das ganze Stück gleichmäßig durchdrungen sein sollte. Ganz anders weiß Frau von Staël den Mangel zu ersetzen: bei ihr sind alle Uebergänge von der gehaltensten Rede bis zum unwillkürlichen Ausrufe des Schmerzes harmo-

nisch. Nie überschreitet sie, ich will nicht sagen, die zarte Linie der Anmuth, sondern selbst die Schranken des herkömmlichen Anstandes. Man kann sagen, daß ein eigenthümlicher Reiz ihres Spiels in dem ausgeglichnen Widerstreit des innern Antriebes und der dennoch beobachteten Regel liegt. Es ist freie Bewegung im gebundensten Ebenmaß, ein tiefes Gemüth unter einer glänzenden Oberfläche, Aufrichtigkeit und Herzlichkeit der Natur, die sorglos überlegen am Hofe der verfeinerten Kunst erscheint.

Frau von Staël gehört nicht zu den besonnenen Schauspielern, welche das, was sie einmal als das Richtigste oder Vortheilhafteste berechnet haben, immer auf gleiche Weise ausführen. Nachdem sie ihre Rolle sorgfältig durchdacht und geübt, überläßt sie sich bei der Aufführung ganz den Eingebungen des Augenblicks. Sie verliert sich in die vorgestellte Person, ringt mit streitenden Gefühlen, leidet, verzagt, entsetzt sich, sinkt in Ermattung, faßt neuen Muth oder wird zum letzten Entschluße der Verzweiflung hingetrieben; kurz alles, wodurch die tragische Poesie die Gemüther bewegt und erschüttert, fühlt sie bis zur Täuschung, als gienge es mit ihr selbst vor. Darum sind dann das tiefere Athmen, das stärkere Schlagen des Herzens, das Beben der Stimme, der Schreck bei dem plötzlichen Unfalle einer geliebten Person, ja die überströmenden Thränen nicht mehr Erdichtung, sondern Wirklichkeit. Diesen angeschlagenen Saiten kann keine verwandte ihren Akkord versagen: sie hat die Rührung ihrer Zuschauer mit ihrem eignen Schmerz erkauft.

Die Bühne wurde mit Merope eröffnet und der rauschendste Beifall machte allen zuvor im Publikum geäußerten Bedenklichkeiten gegen die Möglichkeit des Gelingens ein Ende. Merope ist eins von den wenigen französischen Trauerspielen, die neuerdings wieder mit Glück bei uns haben auf die Bühne gebracht werden können, und bei allen Fehlern, welche Lessing mit seinem gewohnten Scharfsinn an diesem Stücke rügt, wird ihm eine gewisse Gunst niemals entstehen. Das liegt in der Natur des Stoffes. Leidenschaftliche Mutterliebe, um den Verlust des einzigen Gutes geängstigt, mit Unterdrückung bedroht, durch standhaften Heldenmuth aufrecht erhalten und endlich siegend, ist etwas so Wahres und Schönes, daß die Theilnahme wohlthätig wird, und von jeder peinlichen Einmischung frei bleibt. Wenn aber das reine und von der Natur selbst

geheiligte Gefühl der Mütterlichkeit mit aller Lebensfülle geschmückt und im Gewande der edelsten Liebenswürdigkeit erscheint, wie in der Darstellung, von welcher ich rede, dann zollt man dem Bilde der Tugend nicht bloß die verdiente Huldigung, dann bezaubert es mit unwiderstehlicher Gewalt. Persönliche Vorzüge, wie sie Frau von Staël in reichem Maße besitzt; eine volle, tönende, biegsame Stimme, die gleichsam der Widerhall weiblicher Güte und Innigkeit ist, die in der Tiefe noch deutlich ausspricht, und in der gewagtesten Höhe, bei den rascheſten Uebergängen immer rein bleibt; schöne dunkle Augen, von langen, schwarzen Wimpern überschattet, deren Blicke, ja leisesten Winke ganz in Seele und Geist getaucht scheinen; sprechende und bewegliche Züge, die, eben weil sie eher stark gezeichnet sind, sich in der Entfernung nicht zu sehr abschwächen; eine edle Haltung, ein anmuthiger Gang; schöne Arme, die im harmonischen Geberdenspiel immer neuen Reiz entfalten; solche persönliche Vorzüge, sage ich, erscheinen gerade in einem Stücke, das sich weniger, als die meisten dramatischen Verwickelungen, auf die Gabe der Frauen zu gefallen und zu feßeln bezieht, und in einer Rolle, worin nicht von Liebe die Rede ist, als eine uneigennützige Zugabe, als eine unerwartete und doppelt willkommne Freigebigkeit.

Auf Merope folgten Mahomet, Alzire und Zayre. Die Rolle der Palmyre hat nicht den weitesten Umfang, allein Frau von Staël bewies durch die Grazie, womit sie die Frische und Durchsichtigkeit eines jungfräulichen Gemüthes, von morgenländischer Eingezogenheit umschleiert, und eine unschuldige, aufkeimende Liebe mit religiösem Enthusiasmus gepaart, auffaßte, daß sie sich in ganz entgegengesetzte Charaktere mit gleichem Glück versetzen könne. Uebrigens verweilt man schwerlich bei diesem Stücke mit Wohlgefallen. Die feindseligen Absichten des Verfaßers gegen die Religion liegen oben auf, die Geschichte ist nicht nur gröblich entstellt, sondern ihre wundervollen Reize sind nicht im Geringsten benutzt, die Bosheit des Helden ist in's Unglaubliche und Widernatürliche hinaufgeschraubt, die Ermordung Zopirs im vierten Aufzuge (der besonders gut gegeben ward) ist eben so empörend, als zerreißend. Wo findet sich nun ein Ersatz für so viel peinliche Eindrücke. Etwa in der reuigen Nutzanwendung am Schluße? — Alzire hingegen scheint mir die gelungenste unter Voltaires Kompositionen. Der Grundgedanke des

Ganzen ist glücklich. Die Kontraste der alten und neuen Welt haben zu sehr dichterischen Schilderungen Anlaß gegeben. Ungeachtet die Handlung erdichtet ist, finde ich darin mehr historischen Gehalt und mehr von dem was wir symbolische Behandlung nennen, als in den meisten französischen Tragödien. Zamore stellt uns den noch freien, Monteze den unterjochten Wilden vor, Gusman den Uebermuth der Eroberer, Alvarez den mildernden Einfluß des Christenthums. Alzire steht zwischen diesen streitenden Elementen in der Mitte, in einem rührenden Kampfe zwischen der Anhänglichkeit an Vaterland, Sitte und erste Wahl eines liebenden Herzens auf der einen, und neuen Banden der Ehre und der Pflicht auf der andern Seite. Frau von Staël spielte Alzire in spanischer Tracht, wie es jetzt auf den französischen Theatern üblich ist, vielleicht der Absicht des Verfaßers entgegen, aber unstreitig der Schicklichkeit und dem Geiste der Geschichte gemäß, da sie schon Christin geworden und im Begriff ist, mit einem spanischen Großen vermählt zu werden. Der Eindruck nationaler Eigenthümlichkeit hängt so sehr am Aeußern, daß es dabei freilich zur unmöglichen Aufgabe wird, an Alziren noch die Spuren amerikanischer Erziehung und Sinnesart kenntlich zu machen, die auch in ihren eignen Reden wenig oder gar nicht angedeutet sind. Zamore muß einen Anstrich von Wildheit haben, und hat ihn; Alzirens treue innige Zärtlichkeit, der Adel ihrer Gesinnung, vertragen sich mit den gebildetsten Formen; und, wie Frau von Staël sie darstellte, wurde sie ein fast noch schönerer Triumph hoher Weiblichkeit als Merope.

Die Rolle der Zayre ist weit weniger begünstigt; sie steht in ähnlichen Verhältnissen wie Alzire, nur in umgekehrtem Sinne: für Alzirens Liebe sprechen alle menschlichen Antriebe, Zayrens Liebe hat sie insgesammt gegen sich. Ich für meinen Theil kann nicht sonderlich damit sympathisieren, wenn die Liebe zu einem verliebten und eifersüchtigen Türken, der zwar mit Großmuth und europäischem Zartgefühl prahlt, aber alle Augenblicke in sein rohes Wüthen und despotische Angewöhnungen zurückfällt, den heiligsten Anforderungen der Kindespflicht, Ehre und Religion die Wage hält. Hätte Voltaire wenigstens statt dieses Orosman, dieses verfehlten Othello, einen wahrhaft edlen Charakter eines orientalischen Monarchen aufgestellt, wie wir z. B. den Saladin aus der Geschichte kennen.

So aber neigt sich alle Gunst auf die Seite des Märtyrers Lusignan, und des ritterlichen Nerestan; die Scenen, wo sie erscheinen, sind die besten und vernichten die Wirkung der übrigen. Um Zayrens Schwäche zu entschuldigen, müßte sie als ein junges Mädchen von glühender Einbildungskraft, und in den Blumendüften des Orients berauscht, geschildert sein. Allein ihre phantasielose Liebe wohnt einzig im Herzen, und wie läßt sich das für einen solchen Gegenstand denken? Unsre Zayre überkleidete dieß Mißverhältniß so viel möglich mit der ihr eignen Anmuth und Zartheit.

Die berühmteste, vielleicht die schwerste, gewiß bei vollkommnem Gelingen die belohnendste Rolle der gesammten französischen Bühne, Phädra, machte den Beschluß und bildete zugleich den Gipfel aller vorhergegangenen Darstellungen. Dieß war das erste und einzige Stück von Racine, das gegeben ward. Voltaire hat die sittlichen Triebfedern mächtiger in's Spiel gesetzt, Racine weiß die natürliche Regung einnehmender sprechen zu laßen. Ueberhaupt hat er gefälligere Anlagen: in seiner Poesie ist etwas Einschmeichelndes, beinahe Wollust-Athmendes, das sich auch im sanfteren Kolorit der Sprache, in der volleren Harmonie der Verse offenbart. Zärtlichkeit ist die Tugend seiner Heldinnen, nicht im Widerstande, sondern in der Hingegebenheit des Herzens wird ihre Schwäche zur Stärke, und sie nehmen williger Abschied vom Leben, als von der Liebe. Ich will nicht untersuchen, ob das, was seine Phädra über die meisten französischen Trauerspiele erhebt, ein Widerschein griechischer Poesie ist, noch was er vom Euripides entlehnt und was daran verdorben. Dieß letzte dürfte weitläuftig ausfallen. Den göttlichen Hippolyt des Euripides finden wir hier nicht wieder, das Ganze beruht auf der Rolle der Phädra; aber genug, daß diese einen begeisterten Schwung hat, daß darin der Phantasie eine glänzende Stelle eingeräumt ist; Dinge, die sonst in der vernünftelnden Poesie der französischen Tragiker gänzlich fehlen. Es begreift sich aus der Natur des Gegenstandes, wie Racine zu diesem glücklichen Wurfe gekommen. Eine höchst strafbare, vom Laufe der Natur ausweichende Leidenschaft soll dargestellt werden, nicht als Gegenstand des Abscheues, sondern des Mitleidens, und die Heldin soll dieser Leidenschaft, zwar ihren eignen Untergang bereitend, erliegen. Hier mußten also jene wundervollen Beweggründe der Entschuldigung herbeigerufen werden: ein unentfliehbares Verhängniß,

die Rache der Götter. Nicht genug: man mußte im Hintergrunde die Entstehung und allmälich gewonnene Uebermacht der Leidenschaft und die langen fruchtlosen Kämpfe dagegen erblicken. Hier galt es, einmal die Festtagskleider der gewöhnlichen Situationen abzulegen; jene wohlgestellten, bei guter Muße vorgenommenen Eröffnungen gegen die Vertrauten wären nur lächerlich gewesen. Phädra erscheint hier gleich anfangs hinschmachtend an ihrem Uebel, das sich zuerst in den Verirrungen ihrer Phantasie verräth, dessen Geständniß ihr dann unter Stammeln und Zagen abgelockt, ja entrißen wird. In der Folge, durch Hoffnung gestärkt, handelt sie zwar mit mehr Gegenwart des Geistes und bietet alle Lockungen auf, den Gegenstand ihrer Liebe zu gewinnen. Dieß kann aber auch als die Eingebung der Leidenschaft betrachtet werden, die alles, was ihr Streben begünstigt, untrüglich ahndet und schleunig ergreift. In der Scene der Eifersucht verfällt sie ganz wieder in die erste Verwirrung, und im Ganzen ist diese Liebe wie eine zweite Seele vorgestellt, die Phädras eigene, ja ihr ganzes Wesen überwältigt hat. Unwillkürlich wie eine Krankheit, zerrüttet sie auf gleiche Weise; solch eine Glut ist nur den südlichen Himmelsstrichen eigen, wo die Bezauberung der Phantasie und alles dessen, was mit ihr zusammenhängt, ungleich mächtiger wirken. Schwerlich hätte Racine das kühne Bild ersonnen, er fand es beim Euripides schon so vor. Der Verfaßer mag daher über die strenge Sittlichkeit seines Stückes, in sofern alle Vergehen darin bestraft werden, sagen was er will: mir scheint dieß ein sehr verführerisches Trauerspiel zu sein. In dem Anhauch solcher Seufzer, solcher Accente, eines solchen Hinschmachtens in unerfüllter Sehnsucht theilt sich etwas Sinnenverwirrendes mit, was die hintennach kommende Betrachtung der verderblichen Folgen nicht auszulöschen vermag, ja es eher noch mehr entzünden möchte, denn selbst die Gefahr ist eine Lockung. Ich will dieß weder als Lob, noch als Tadel gesagt haben, sondern nur daß es so ist. Es bleibt immer ein Meistergriff, sich an die letzte Gränze dessen, was die tragische, was die dramatische Darstellung überhaupt verstattet, hinzuwagen, ohne auffallend zu beleidigen und abzustoßen; und dieß hat Racine meines Bedünkens geleistet.

Nach allen Erwartungen, welche die bisherige Entwickelung der Rolle voraussetzt, wußte Frau von Staël noch zu überraschen und

in Staunen zu setzen. Ihre Darstellung war was man eigentlich 'im großen Stil' nennen kann. Mit dieser Großheit der Blicke, Geberden, Stellungen, auch in dem verlorensten Zustande noch, denkt man sich die Tochter des Minos, die Enkelin des Sonnengottes. Zugleich mit dem Begriff der glorreichen Lebensfülle jenes heroischen Zeitalters gab sie dem Zuschauer einen Maßstab für die Gewalt der Leidenschaften, denen so übermenschliche Naturen erlagen. Unstreitig kam es dem Eindrucke zu statten, daß sie zum erstenmal (es war das zweite Stück in griechischen Sitten) gewagt hatte, ganz im ächten Kostum der Antike aufzutreten: das heißt, in einem weißen goldgestickten Gewande ohne Aermel und ohne allen Zuschnitt, auf den Schultern durch Agraffen und unter dem Busen durch einen Gürtel gehalten, und rings umher faltig auf die Füße herabfallend; der königliche Purpurmantel, ebenfalls ohne allen verkünstelnden Zuschnitt, viereckig, und auf die einfachste Weise befestigt und getragen; dann die ächte Sandale, die an den Formen eines zierlichen Fußes noch Leben, sogar Ausdruck der Leidenschaft erkennen läßt; das von Edelsteinen strahlende in der Mitte zugespitzte Diadem, und anfangs den golddurchwirkten Schleier nicht zu vergeßen, den sie bei den Worten abwirft:

Que ces vains ornements, que ces voiles me pèsent!

Da Frau von Staël, wie ich oben sagte, sich jedesmal von dem, was sie ausdrückt, ganz ergreifen und hinreißen läßt, so ist es ihr nicht möglich, eine abgesonderte Aufmerksamkeit auf den malerischen Theil der Pantomime zu wenden, sich mit Sorgfalt zu drapieren oder die Umriße einer Stellung zu berechnen. Sie überläßt sich mit Sicherheit ihrer natürlichen Grazie; und hier, in einer Rolle, welche durchaus die Phantasie auch durch sichtbaren Zauber in Anspruch nehmen muß, vertrat die Begeisterung vollkommen die Stelle des Studiums. Ihre durch den edlen Stil der Kleidung gehobene Gestalt zeichnete sich immer vortheilhaft unter dem reichen und anschmiegenden Faltenwurf, das Spiel der Arme, noch hingegebener und scheinbar nachläßiger wie sonst, bildete um so lieblichere Wellen. Und dann ihre Stimme! Wie verschmolz sie Alles, daß es nicht mehr einzelne Worte zu sein schienen, sondern ein Zusammenklang von Seufzern und Accenten des Verlangens! So manche geflügelte Zeilen wie diese:

Dieux! que ne suis-je assise à l'ombre des forêts!
Quand pourrai-je au travers d'une noble poussière,
Suivre de l'oeil un char, fuyant dans la carrière?

wie schwebten sie von ihren Lippen, und schienen in der bebenden Luft noch sehnsüchtig forztuleben! In der Scene mit Hippolyt, welche magische Lockungen der Zärtlichkeit! Ihre Augen waren mit allen Pfeilen der Liebe bewaffnet. Wiederum bei Annäherung der Katastrophe, z. B. bei der wahrhaft tragischen Stelle:

Où me cacher? Fuyons dans la nuit infernale.
Mais que dis-je, mon père y tient l'urne fatale etc.

welch ein Abgrund von Schmerz und Verzweiflung in ihrem Blick! Doch, es ist vergeblich, durch Schilderungen erschöpfen zu wollen was sich nur in einem glücklichen Augenblick sehen läßt, und leider seiner Natur nach vorübereilend ist.

In der Reihe der Vorstellungen habe ich eine übergangen, weil sie einer andern Gattung angehört: nämlich ein kleines Schauspiel, fast nur eine Scene, worin die Geschichte der Hagar treu nach der biblischen Erzählung ausgeführt ist. Es giebt zwei französische Stücke über diesen Gegenstand: eines in Prosa von Madame de Genlis, mit alltäglichen Sittensprüchen für die Kinderschulen ausgestattet; ein anderes in Versen von Lemercier, nicht ohne poetische Anlage, aber zu wenig geeignet, Rührung zu erwecken. Frau von Staël, die einmal mit ihren Kindern allein spielen wollte, entschloß sich daher, da keines von diesen beiden Stücken ihrer Absicht entsprach, mit Benutzung einiger Züge daraus selber eins ganz von Neuem zu schreiben. Es ist in Prosa und in den schmucklosesten Worten abgefaßt, aber voll tiefen Gefühls, und schon bei der bloßen Lesung unendlich rührend. Ihre Tochter, ein seelenvolles Kind von acht Jahren, trat als Ismael, ihr zweiter Sohn, ein um einige Jahre älterer Knabe, als Engel auf. Die Wirkung war außerordentlich, Alles zerfloß in Thränen. Freilich trugen hier manche zufällige Umstände zur Erhöhung des Eindrucks bei. Die liebevolle Mutter wurde nicht bloß vorgestellt, sie war es, und Schauspielerin und Dichterin in derselben Person mit ihr vereinigt. Dann die einnehmende Bildung und das gefühlte Spiel der Kinder. Aber es war auch in den Nebenwerken wie im Wesentlichen der Darstellung kein Mittel versäumt, um der trostreichen Wundergeschichte Glauben

zu verschaffen. Wie Hagar in morgenländischer ländlicher Tracht, den Knaben an der Hand, auf ihrer hülflosen Wanderung hinter den Felsen der Wüste hervortritt, war es, noch ohne alle Worte, eine patriarchalische Idylle; wie sie sich zuredend auf einen Stein setzt, wie sie vor ihm knieend ihm aus ihrem Kruge zu trinken giebt: Alles bildet rührende Gruppen. Bald sinkt Ismael in ermatteten Schlaf, die Mutter will ihn mit ihrem Schleier vor den Sonnenstrahlen schützen, und stößt dabei den Waßerkrug, ihre einzige noch übrige Hoffnung, um; nach einem zerreißenden Schrei wirft sie sich auf der andern Seite der Bühne verzweifelnd nieder; der Sohn erwacht, bittet vergeblich um einen Labetrunk und sinkt in Ohnmacht, so daß sie ihn für todt hält, und zu seinen Füßen kraft- und sinnlos ebenfalls den Tod erwartet. Flöten ertönen sanft aus der Ferne, die Erscheinung des Engels verkündigend; der hülfreiche Brunnenquell sprudelt auf die Berührung der Palme; und als nun am Schluße der kleine Ismael mit den schwarzen himmelflehenden Augen in demüthiger Andacht, und die Mutter hinter ihm voll dankbarer Inbrunst hinkniete, dem schlanken blonden Boten des Himmels im azurnen Lichtgewand gegenüber, glaubte ich in der That ein lieblich frommes Gemälde aus Raphaels Logen zu erblicken.

Dieses kleine Schauspiel, das mit vielen Pausen und Unterbrechungen gesprochen werden mußte, da durchgehends körperliche Erschöpfung auszudrücken ist, und wobei das stumme Spiel beinahe eben so viel wirkte, als die Worte, führte mich darauf, wie doch die steife Regel der französischen Tragödie so manchen Arten und Stufen der Gemüthsbewegung den Zutritt gänzlich verwehrt. Ihre Dichter sowohl als Schauspieler glauben nicht ohne Grund, es mit einem ungeduldigen Publikum zu thun zu haben: darum ist Alles in einer gewissen Spannung, jede Rede soll ihrem Zweck ohne Umschweife entgegen eilen. Dem Schauspieler bleibt kaum ein andrer Zeitraum für die stumme Pantomime übrig, als während der an ihn gerichteten langen Reden, wo sie ihn häufiger in Verlegenheit setzt, als zur Entwickelung seiner Rolle behülflich ist. Allein eben dieses Publikum besitzt doch Langmuth genug, sich in weitläuftigen Abhandlungen auseinander setzen zu laßen was sich anschaulich unter seinen Augen entwickeln sollte, und unsäglich langweilige verworrene

Expositionen auszuhalten. Es ist zufrieden, wenn nur das Weben der Intrigue seinen einförmigen Takt fortgeht, und das Weberschiffchen der Anreden und Erwiederungen zu dem Ende fleißig hin und her geworfen wird. Zur innigsten Theilnahme ist erforderlich, daß man mit den Personen vertraut sei, und wie ist dieß möglich, wenn man sie immer in das Joch ihrer Absichten und Bestrebungen eingespannt sieht? Man muß sie in den Zwischenräumen des Vorsätzlichen und Selbstbewußten, wo sie mit sich allein zu sein glauben, und sich sorglos gehen laßen, belauschen. Sollte eine ruhige Scene, die freilich zum Fortschritt der schon entschiednen Handlung nichts beiträgt, wie die in Schillers Maria Stuart, wo die verurtheilte Königin im festlichen Schmucke gleichsam schon im Glanze der Verklärung auftritt und von ihren trauernden Fräulein Abschied nimmt, ihnen Vermächtnisse austheilt u. s. w., wobei ich immer, wenn sie von Ihnen so himmlisch dargestellt ward, eine heilige Stille der Rührung, nur von Schluchzen unterbrochen, im ganzen Hause herrschen sah; sollte eine solche Scene nicht auf ein französisches Publikum die gleiche Wirkung thun? Aber damals, als die Regeln festgesetzt wurden, gab es in Frankreich schwerlich Schauspieler, die frei genug von Manier gewesen wären, um so etwas mit Seele auszufüllen; sogar die besten unter den heutigen möchten bei dem ängstlichen Bestreben zu gefallen, das ihnen nie Ruhe läßt, sich schwerlich entschließen können, so anmaßungslos zu spielen, scheinbar so wenig und eben dadurch so viel zu thun.

Ich wünsche und hoffe, daß die Beobachtungen, welche Frau von Staël bei Gelegenheit ihrer eignen Darstellungen über theatralische Wirkung hat anstellen können, ihr ein neuer Antrieb sein mögen, für die tragische Schaubühne zu arbeiten, wozu ihr Talent ihr einen entschiednen Beruf giebt. Sie hat in ihrer ersten Jugend mehrere Schauspiele geschrieben, die aber weder im Druck, noch auf dem Theater erschienen, sondern nur wenigen Freunden mitgetheilt worden sind. Wenn sie jetzt, mit der Kenntniß ausländischer Litteraturen bereichert, und durch ihre Reisen über das Verhältniß des Geschmacks einer Nation zu ihren Charakter in's Klare gesetzt, mit reiferem Geiste, einer ernsteren Ansicht des Lebens, und einem Gemüth, welches die Gewalt, durch den

Ausdruck des innersten Schmerzes, durch Schilderung zerreißender Lagen und die schwermüthige Betrachtung des Looßes der Menschheit überhaupt zu rühren und zu erschüttern, nur allzu theuer erkauft hat: wenn sie jetzt, sage ich, zu dieser Gattung zurückkehrte, so würde sie nicht nur an sich vortreffliche Werke liefern, sondern es gelänge ihr vielleicht, verjährte Vorurtheile durch die That zu widerlegen, eine freiere Bahn zu öffnen, und ihre Nation mit manchen Arten des theatralischen Genußes, die sie sich bisher als unerlaubt versagte, auszusöhnen. Manches gelingt nur deswegen nicht, weil Niemand es unternimmt; aber freilich, um sich gegen etwas aufzulehnen, was schon so lange für gültig angenommen ist, daß Niemand mehr einen Gedanken daran wendet, um es zu untersuchen, muß man einen so großen Ruf besitzen, wie Frau von Staël, damit der neuen Hervorbringung eine Aufmerksamkeit gewidmet werde, groß genug, um den ersten Eindruck widerstehender Gewöhnungen zu überwinden. Auch muß man die Opposition nicht verschwenden, in Nebendingen nachgeben, um den Hauptzweck zu erreichen, und besonders wohl untersuchen, was bloße Konvention oder Vorschrift der Schule, und was wirkliche Eigenheit des Nationalgeschmackes ist. Man wird mir vielleicht einwenden, der Versuch sei schon vergeblich von Diderot angestellt. Allein Diderot hatte nur in seinen Angriffen auf die französische Theater-Praxis Recht und auch da bei weitem nicht überall; das eigne System der dramatischen Kunst, welches er dagegen aufbauen wollte, ist grundfalsch. Er hat mit einer seltsamen Verworrenheit die Begriffe von Natur und Poesie einen durch den andern vernichtet, und beide haben sich dafür an ihm gerächt. Seine eignen Stücke sind unpoetisch, aber deshalb um nichts natürlicher; er affektiert darin die Natur, welches die widerwärtigste aller Zierereien ist.

Ich wollte Ihnen noch etwas über verschiedene Rollen des feineren Lustspiels sagen, worin Frau von Staël aufgetreten; aber neben jenen höhern Leistungen und bei einem so lebhaften Geiste als der ihrige, wird dieß fast nur zu einer Aeußerung des gesellschaftlichen Witzes. Die Zuschauer, die sie als Merope, Alzire oder Hagar gesehen hatten, wurden freilich sehr angenehm überrascht, wenn sie denselben Abend mit aller Leichtigkeit und fröh-

lichen Schalkheit als eine falsche Agnes oder Rosine wieder auftrat; Ihnen, meine Freundin, deren vielseitiges Talent alle Zweige und Gattungen der Schauspielkunst umfaßt, kann dieß weniger ein Gegenstand der Verwunderung sein. Oefters habe ich in Prosa und Versen einen schwachen Abriß von Ihren unnachahmlichen Darstellungen zu geben versucht: diese eben so unvollkommnen Blätter übergebe ich Ihnen am liebsten, weil Ihre schaffende Einbildungskraft beßer als jede andre im Stande ist, dem Unvermögen meiner Feder nachzuhelfen, und weil mit dem Gefühl eignen Werthes die Bereitwilligkeit zur Anerkennung fremder Verdienste derselben Art in gleichem Maße zu steigen pflegt.

Genf, im April 1806.

VII.

Ueber die Vermählungsfeier
Sr. K. K. Majestät Franz I.
mit J. Königl. Hoheit
Maria Ludovica Beatrix
von Oesterreich.

Oeffentliche Feste stehen in so mannichfaltiger Beziehung auf Sitte, Geschmack und Gefühl für das Schöne und Große, daß man allerdings erwarten darf, in dem Theil unserer Zeitschrift, welcher den neuen Erscheinungen im Gebiete der Kunst und Litteratur gewidmet ist, Schilderungen davon zu lesen. Keine glücklichere Vorbedeutung kann es geben, als die Eröffnung dieses Abschnittes mit der Vermählungsfeier des verehrtesten und geliebtesten Monarchen, und den öffentlichen Auftritten, welche sie veranlaßt hat, eine Reihe von Festen, eben so sehr geeignet, durch die Würde der Gebräuche und den Pomp der Aufzüge, durch erhabene Erinnerungen und eine glänzende Gegenwart die Einbildungskraft zu befeuern, als sie das Gefühl aller vaterländisch Gesinnten zu begeisterten Wünschen und frohen Hoffnungen erhob.

Alle Cärimonien trugen das Gepräge einer alt angestammten und mit Milde ihrer selbst bewußten Majestät an sich.

Die Veranlaßung war groß und beinahe einzig. Seit hundert und drei Jahren hatte man keine Vermählung eines Kaisers gesehen; seit vielleicht noch längerer Zeit war kein so schönes Band, im Schooße der erlauchtesten Familie selbst, allein durch die Wahl des

Herzens geknüpft worden, ohne alle Einmischung der Staatsverhältnisse: wenn es anders nicht die höchste Staatskunst ist, gefühlvollen Völkern eine Monarchin zu geben, welche Verehrung und Liebe einflößen, welche insbesondere in Ungarns ritterlich gesinnten Edeln jene begeisterte Anhänglichkeit an ihre Fürstin hervorrufen muß, die den hinreißendsten Augenblick ihrer Geschichte bezeichnet.

Der erste Obersthofmeister, Fürst von Trautmannsdorf, dessen Ahnen in einer langen Reihe dem Kaiserhause mit größter Ergebenheit, oftmals mit Aufopferung ihres Lebens gedient, und ihren Namen dadurch in die Geschichte eingeschrieben haben, war zu der feierlichen Werbung um die durchlauchtigste Braut (am 3ten Januar) bevollmächtigt: ein Auftrag, dem sein persönlicher edler Anstand auf's vollkommenste entsprach. Er vollzog ihn in Begleitung mehrerer Geheimer-Räthe und Kämmerer; ein prachtvoller Zug kündigte diese Handlung den Bewohnern der Hauptstadt an; und wo die Pracht, wie im österreichischen Staat, nicht ein mit Anstrengung hervorgerufener oberflächlicher Schimmer ist, sondern von altem wohlverwaltetem Reichthum eines verfaßungsmäßigen Adels zeugt, der den Thron verherrlichend umgiebt: da hat auch die Pracht eine tiefere Bedeutung, und kann selbst den Beifall des nachdenkenden Zuschauers erwerben.

Am 6ten Januar Abends geschah die Vermählung in der hell erleuchteten und mit gewirkten Teppichen verzierten Augustiner-Hofkirche. Dieser jetzt durch den Besitz des Grabmals der Erzherzogin Christina von Canova auch bei allen Freunden der Kunst berühmte Tempel vermochte allerdings ein so großes Schauspiel zu faßen: er vereinigt mit den himmelanstrebenden Pfeilern und Gewölben der gothischen, die Heiterkeit neuerer Kirchen. Gegen die dazu bestimmte Stunde füllten sich die stufenweise erhöhten Sitze mit allen Damen des Hofes im auserlesensten Schmuck, die Plätze gegenüber mit den ersten Staats- und Hof-Beamten, das ganze mittlere Schiff mit einer Menge Generale, dann mit der vom Altare herabkommenden ehrwürdigen Geistlichkeit, an deren Spitze der Erzherzog Karl, Administrator des Bisthums Waitzen, den bischöflichen Hirtenstab führte, und unter deren Vortritt des Kaisers Majestät die erhabene Braut empfieng.

Die Eigenschaften und Familienverhältnisse der bei der feier-

lichen Handlung zunächst betroffenen Personen, bereiteten eine innigere Gemüthsbewegung vor, als die würdigste Cärimonie ohne solche Beziehung hervorzubringen vermöchte. Man sah den Monarchen, dem unermüdete Bestrebungen für das allgemeine Wohl den schönsten Lohn des Herzens als Gatte und Vater verdient haben; die junge Kaiserin, ein Bild aller weiblichen Huld, aus tiefer Eingezogenheit nun an der Hand mütterlicher Zärtlichkeit dem Altar und dem Throne entgegengeführt; in der durchlauchtigsten Mutter neben der gekrönten ein Muster der im Unglücke bewährten Tugend; die geistlichen Insignien auf einem nahverwandten jugendlichen Haupte, und die segensvolle Weihe des Himmels von brüderlichen Händen ertheilt; dann so viele bedeutende Männer aus allen Hauptstädten des Staates gegenwärtig, gleichsam als Stellvertreter der Theilnahme vieler Millionen Menschen. Alle diese zusammenwirkenden Eindrücke mußten jedes Gemüth zu einer entzückten Rührung hinreißen, wovon das Geläute der Glocken, der Donner der Kanonen, die rauschende kriegerische Musik der Leibwachen bei Annäherung des Zuges, der Jubel des zuströmenden Volkes, endlich nach vollendeter Trauung das freudig ernste Te deum nur ein lauter vielstimmiger Widerhall zu sein schienen.

Nach der den auswärtigen Botschaftern ertheilten Audienz und der Zulaßung der Damen und Herren zum Handkusse bei I. M. der Kaiserin, erschien der Hof wieder im großen für die öffentliche Abendtafel eigens eingerichteten Redouten-Saal. Hier wiederholte sich in freierem Gewühl dasselbe festliche Schauspiel des gewähltesten Putzes, der glänzenden Civil- und Militär-Kleidungen, untermischt mit der eigenthümlich schönen ungarischen Tracht; alles dieß wurde von den Reihen der drei Leibwachen der ungarischen adelichen, der Arcieren und Trabanten eingefaßt. Doch richteten sich die Blicke der Zuschauer auf den Tribunen wie im Saal ausschließend auf die Mitglieder der kaiserlichen Familie an der Tafel, die sich huldreich mit den Umstehenden unterhielten, und auf den Balkon, wo die jüngeren Prinzen und Prinzessinnen saßen. Man sah hier das Oberhaupt des Staates und seine vornehmsten Stützen beisammen: ruhmvoll um das Vaterland verdiente Männer, oder dessen aufblühende Hoffnung.

Die Ordnung an den Eingängen der Kirche und Hofburg war

musterhaft. Nirgends durften unangenehme Mittel gebraucht werden, um ihre Störung zu verhüten, und ungeachtet des Zudringens einer unübersehlichen Bevölkerung wurde die Freude des Tages nicht durch den geringsten Unfall getrübt.

Maskenball.

Der große Maskenball am 10ten Januar bot einen neuen Anlaß dar, die öffentliche Freude in einer fröhlichen Verkleidung und den vorübergaukelnden Erfindungen einer spielenden Phantasie an den Tag zu legen.

Eine Gesellschaft von Herren und Damen des Hofes hatte sich vereinigt, das neuvermählte Kaiserpaar mit einem Aufzuge zu überraschen, der nicht bloß eine Gesandtschaft aus dem Orient, woher uns alle köstlichen Gaben kommen, der einen glückwünschenden Besuch des großen Mogols selbst mit seinem ganzen Hofstaat vorstellte, als ob die frohe Botschaft dieser Vermählung mit wunderbarer Schnelle schon bis über den Indus gedrungen wäre.

Man kann die Wahl nicht anders als glücklich nennen. Die idealischen Gebilde des alten Griechenlands erfordern eine Einfachheit und Strenge des Stils, welche nicht zu dem blendenden Prunk paßte, den man hier zu entfalten die Absicht hatte; das uns nähere Morgenland, die Türkei, ist durch häufige Nachahmung erschöpft und alltäglich geworden; es blieb also nur Indostan, das Mutterland aller zarten Wundererscheinungen, übrig, um Pracht mit Geschmack, und Anmuth mit Neuheit zu verbinden.

Der über hundert Personen starke Zug bestand außer dem untergeordneten Gefolge von Soldaten, Männern mit musikalischen Instrumenten, Sklaven mit Polstern und Federfächern, Tänzern u. s. w. aus der Leibwache, dem männlichen und weiblichen Hofstaat, der auf eine Sklavin gelehnten Kaiserin-Mutter und endlich dem jungen auf den Schultern der Sklaven getragenen Großmogol. Er gieng unter einem festlichen Marsche die Länge des Saales hindurch Ihro kaiserlichen Majestäten entgegen, die in dessen Hintergrunde nebst den übrigen Mitgliedern der k. k. Familie erhöhte Sitze einnahmen; theilte und ordnete sich in den dazu eingerichteten Schranken; hierauf folgte ein Tanz, den einige Tänzer und Tänzerinnen vom Theater aufführten. Die Damen des indischen Hofes leg-

ten, nach dem Vorgange ihrer Kaiserin-Mutter, jede eine Blume, welche sie trug, auf einen Schild, um sie in einem Strauß zu vereinigen. Dieser wurde (wer kennt nicht die liebliche Blumensprache des Orients?) dem neuvermählten Kaiserpaar überreicht, zugleich mit einem darauf anspielenden Gedichte von Collin, das wir unten noch näher erwähnen werden.

Die Zeichnungen der Kostume zu diesem Aufzuge waren von einem geschickten Künstler, Hrn. Fischer, entworfen, theils nach Anleitung der bekannten indischen Blätter von Hodges, theils hat er Gelegenheit gehabt, bei einer Gesandtschaft Tippo-Saibs in England Vieles nach der Natur zu studieren. Die faltenreichen, doch vermöge der Beschaffenheit der Stoffe leichten Gewänder waren treu genug nachgeahmt, um die Eigenthümlichkeit auszudrücken, jedoch mit der gehörigen Freiheit behandelt. Der Kopfputz der indischen Frauen besonders, an dem sonst die zu beiden Seiten des Halses herabhängenden schlichten Haarstreifen oder Flechten sehr gut stehen, ist oben zu flach, und verlangte einige schmückende Zugaben. Es hält überhaupt schwer, für die Damen geschmackvollere Anzüge zu ersinnen, als sie selbst im gewöhnlichen Leben für sich zu wählen wißen. Indessen hatten die sämmtlichen Verkleidungen, was man hauptsächlich von ihnen fordert, eine gewiße phantastische Grazie, welche die Spanier nicht im französischen Sinne des Wortes, sondern in lobender Bedeutung Bizarria nennen.

Viele in Gold und Silber gearbeitete und mit farbigen Edelsteinen besetzte Waffen der Männer, Säbel, Dolche und Schilde waren ächt indisch oder persisch, aus der Sammlung morgenländischer Seltenheiten im Besitze des Fürsten Esterhazy. Auch die ächten Shawle von Kaschemir, die sich so schön drapieren, um den Gürtel oder zum Turban um den Kopf gewunden, waren im Ueberfluß verschwendet. Die aufgewandte Pracht an Juwelen, Perlen und jeder Art von Geschmeide übersteigt alle Beschreibung. Das war das Seltene und Ausgezeichnete dieser Darstellung, daß hier der Schein die Wirklichkeit übertraf. So mochte sich wohl der mogolische Hof in den Tagen seiner Herrlichkeit ausnehmen, aber schwerlich dürfte er sich in seinem jetzigen Verfalle neben diese Nachahmung stellen. Die reizende Dichtung hatte dem Orient die ur-

sprünglich von ihm zu uns hergebrachten Kostbarkeiten dießmal in reicher Fülle wieder geliehen.

Wir versuchen nur einige von den Damen, welche ihrer jungen Kaiserin diese zartgedachte Huldigung darbrachten, mit wenigen Zügen zu bezeichnen. Man bewunderte die Fürstin von Colloredo, die als indostanische Kaiserin in ihrer Gestalt und Haltung ganz die hohe Würde hatte, welche der Führerin eines solchen Zuges zukam; die Fürstin von Liechtenstein, die ihren erlauchten Rang mit bescheidner Anmuth bekleidet, und durch ihre Güte selbst den Neid über so hohe Vorzüge entwaffnen müßte; die Fürstin von Schwarzenberg, welche den häuslichen Kreiß, worin sie den edelsten Beschäftigungen und der Erfüllung der heiligsten Pflichten lebt, verlaßen hatte, um das heitre Fest durch den himmlischen Ausdruck ihrer Gesichtszüge zu verschönern; die Gräfin Wrbna, Schwägerin des Oberkämmerers, deren Geist und Schönheit zu jenem sanften weiblichen Ideal zusammen stimmen, das vorzüglich der deutschen Sinnesart zusagt, ja der Stolz unsrer Nation ist; die Fürstin von Liechtenstein, geborne Fürstin Esterhazy, welche durch Geburt und Vermählung die edelsten Namen Ungarns und Oesterreichs in sich vereinigt, und diesen Glanz des Ranges, so wie den ihrer jugendlichen Schönheit mit der zartesten Sittsamkeit gleichsam umschleiert; die Gräfin Palffy, geborne Prinzessin von Ligne, die mit ausgezeichneten äußern Vorzügen jene erbliche Grazie des Geistes verbindet, welche im Hause des Prinzen von Ligne berühmt ist; die Gräfin Zamoiska, die unter so manchen reizenden polnischen Frauen durch den einnehmenden Charakter ihrer Schönheit die stilleren Regungen des Gemüthes für sich gewinnt; die Prinzessin Sanguscko, deren Augen alles begreiflich machen, was die orientalische Poesie von der Allgewalt der Blicke singt; die schönen und liebenswürdigen Töchter der geistvollen Gräfin Potocka; und so viele andere, die wir in dem allgemeinen Wettstreite der Schönheit, Anmuth und Pracht nicht zu nennen vermögen. Wie könnte man das Einzelne gehörig hervorheben, wo das reiche Ganze bezauberte, und (dieß war die allgemeine Klage) so schnell vorüberflog, und wie ein Gaukelspiel aus einer fremden wunderbaren Welt wieder verschwand?

Eine geätzte und kolorierte Skizze von Hrn. Fischer, die eben unter der Presse ist, wird die Wirkung des Zuges im Ganzen we-

nigstens andeuten, und die erste Neugier des Publikums befriedigen können. Er nimmt sich aber vor, ein größeres genauer ausgeführtes Blatt zu geben, wozu er Hoffnung hat, die einzelnen Personen in ihrem Kostum nach dem Leben zeichnen zu können. Dieß wird dann ohne Zweifel von einer ausführlichen Beschreibung alles Bemerkenswerthen begleitet sein, welche zu liefern über die engen Gränzen dieser Blätter hinausgeht.

Nach geendigtem Tanz der Charakter-Masken mischten sich Ihro kaiserlichen Majestäten auf das herablassendste unter das Gedränge der frohen Zuschauer, und die huldreiche Kaiserin ließ den Strahl ihres unwiderstehlichen Lächelns sich überall hin verbreiten, und sagte allen Damen ihrer Bekanntschaft, die ihr begegneten, einige verbindliche Worte. Man hat nachher mit Bewundrung bemerkt, wie diese Monarchin bei bedeutenderen Gelegenheiten, z. B. beim Empfange der Abgeordneten von den Ständen der verschiednen Reiche und Länder immer das Angemeßenste, selbstgedacht und selbstempfunden, mit einem erleuchteten Wohlwollen zu sagen wußte, und wie das, was man für eine Frucht langer Beobachtung der großen Welt hätte halten sollen, bei ihr als natürliche Gabe und als der reine Ausdruck eines für die höchste Stelle geborenen Gemüthes erschien.

Der Ball verlängerte sich bis gegen den folgenden Morgen. Die Erleuchtung des Saales war blendend, der große Schenktisch hinter den auf die Tribune führenden Stiegen war mit frischen Blumen und ausländischen Stauden, die sich in den Spiegeln dahinter wiederholten, und mit durchsichtig schimmernden Draperien zugleich frühlingsmäßig und feenhaft ausgeziert.

Andere Festlichkeiten, welche auf die eigentliche Feier folgten, und sich an sie anschloßen, können wir hier, wegen der großen Mannichfaltigkeit des Stoffes nur im Vorübergehen erwähnen. Dahin gehört der durch eben so geschmackvolle als prächtige Anordnung ausgezeichnete Hofball am 11. Januar bei Sr. königl. Hoheit dem Herzog Albert von Sachsen Teschen; das Karousel der Bürgerreiterei in der Reitbahn der kaiserlichen Hofburg, das an die vor Alters bei solchen Gelegenheiten üblichen Turniere angenehm erinnerte; endlich zwei Sonntage nach einander am 17. und 24. Januar der feierliche Ritterschlag der Orden vom goldenen Vließe

und des heil. Stephans; eine Handlung, welche durch die würdigen Gebräuche und Trachten der erlauchten Ritter glorreiche Erinnerungen und das Andenken jener Ritterzeiten erweckte, die, bei geänderter Verfaßung der Sitten, des Krieges und Friedens, nur in treuer Ergebenheit gegen den Thron und heldenmüthiger Gesinnung noch fortleben können.

Große Oper.

Die drei Tage lang sämmtlich freigegebenen Schauspiele mochten die Menge herbeilocken. Aber auf den 9ten Januar war in dem Schauspielhause an der Wien von den Herren Eigenthümern desselben eine außerordentliche Vorstellung veranstaltet worden, welche der ganze Hof mit seiner Gegenwart beehrte, und wozu die eingeladene vornehme Gesellschaft sich so zahlreich einfand, als das Haus sie nur immer faßen konnte. Bei der heitern Beleuchtung des Amphitheaters, die man an den gewöhnlichen Vorstellungen allzu sehr vermißt, gewährte dieß schon an sich einen erfreulichen Anblick, welcher dem Mittelpunkt von Allem, der in die Mitte der ersten Galerie verlegten kaiserlichen Loge, zur Umgebung diente. Auch der Zugang des Hauses durch eine erhellte Orangen-Allee kündigte etwas Festliches an. Die Dekorationen näherten sich den blendenden Täuschungen der italiänischen Opernbühnen, und überhaupt waren gewiß alle hier vorhandenen Mittel mit Einsicht benutzt, um auf diesem häufig nur den Lärm- und Schlacht-Stücken gewidmeten Theater ein musikalisches Kunstwerk im höheren Stil zur würdigen Erscheinung zu bringen.

Man gab Armida nach Quinault von Gluck; zwei klassische Namen in der Litteratur der Oper, sowohl was deren poetische Grundlage als musikalische Entfaltung betrifft. Quinault dürfte, ungeachtet der Anfeindungen Boileaus, seinen Platz unter den Dichtern aus dem Zeitalter Ludwigs XIV. ehrenvoll behaupten; Gluck war ein einheimischer Künstler von schöpferischem Geist, der, wie so mancher andere, im Auslande sein Glück machte.

Die Oper Armida ist durch die Geschichte ihrer Entstehung merkwürdig. Die Partei des Piccini in Paris, an deren Spitze Marmontel und Laharpe standen, warfen Glucken beständig vor, daß er seine Kunst wohl an mittelmäßigen Texten versuchen könne,

aber keinen Sinn für ihren höheren tragisch-lyrischen Stil habe. Marmontel hatte nämlich für Piccini zwei Opern von Quinault umgearbeitet, während sich Gluck immer mit schlechten Gedichten behelfen mußte. Um sie des Gegentheils zu überführen, wählte nun Gluck selbst die für die beste anerkannte Oper von Quinault, ließ sie aber ganz wie sie war, mit allen Madrigalen und Rondeaux. So entstand sein vorzüglichstes Werk, Armida, welches seinen Trimph über seinen Gegner entschied.

Wenn auch nicht geleugnet werden kann, daß Gluck in seinen musikalischen Reformen von einer beschränkten Ansicht ausgieng, indem er das eigentliche Wesen der Musik als einer freien selbständigen Kunst verkannte, und sie als eine bloße Dienerin der Poesie zur Entkleidung alles melismatischen Gesangs und des lieblichen Ritornells zurückführen wollte, so brachte ihn doch die unerschütterliche Konsequenz, womit er zu Werke gieng, der majestätische Stil seiner Kompositionen, und die große Kunst, womit er die nicht seltne Dürftigkeit seiner musikalischen Gedanken zu verbergen wußte, zu einer entscheidenden Höhe. Man darf indeß nicht vergeßen, daß er seine Reformen hauptsächlich in Paris ausführte, und daß keine Nation so viel innere Empfänglichkeit dafür besaß, als die Franzosen. Gluck bleibt nebst Geßnern (vielleicht aus verwandten Ursachen, so seltsam es klingen mag) der Epoche machende deutsche Künstler in Paris. Aber in Italien, und selbst in seinem Vaterlande waren die Eindrücke weniger dauernd. Zwar schloß sich Naumann an ihn an, allein seitdem Mozart mit ungeheurer Schöpfungskraft den romantischen Stil der Oper herausgriff, seitdem Salieri, Reichardt, Winter, Pär, Cherubini, wiewohl auf verschiedenen Wegen, die gebrochene Bahn weiter verfolgten, scheint gluckischer Geist uns fremd geworden zu sein, und selbst der Vortrag seiner Musik zu verschwinden. Dieser ist von der höchsten Bedeutung, je mehr die Entfernung aller Verzierungen dem Sänger das Tragen des Tones und die genaueste Bestimmtheit zur Pflicht macht.

Es verdient daher dankbare Anerkennung, daß man auf den deutschen Bühnen, wie dieß schon vor einigen Jahren mit der Iphigenia auf Tauris in Berlin und Weimar geschah, diesen fast ganz verschwindenden Vortrag durch Wiederaufführung der gluckischen Opern festzuhalten sucht. Die neue Direktion eröffnete schon im verfloßenen

Jahre ein Theater mit einer würdigen Vorstellung der Iphigenia. Möge die Armida sich in wiederholten Vorstellungen daran anschließen, möge man aber auch nicht vergeßen, uns den Orpheus, die Alceste und besonders die herrliche Iphigenia in Aulis zu geben!

Ein theatralisches Kunstwerk kann nach einer vielleicht auf schnelle Einlernung gegebenen Vorstellung nicht beurtheilt werden. Es schien, als ob das Orchester, im Verhältniß des vermehrten Chorpersonals nicht gehörig verstärkt worden sei. Die Ballette, in denen alle Talente der hiesigen Tanzgesellschaft sich vereinigt zeigten, nahmen sich vortrefflich aus, und ließen nach dem jetzt herrschenden Geschmack nichts zu wünschen übrig, da, statt den eigentlich charakteristisch-mimischen Tanz auszubilden, nur ein allgemeines Bestreben nach Anmuth und Zierlichkeit, und der fertigsten Leichtigkeit in schwierigen Tanzschritten sichtbar werden will.

Eine ausführlichere Beurtheilung behalten wir uns für künftige Aufführungen dieser Oper vor.

Gedichte.

Eine neue Verbindung der uralten Stämme Habsburg und Este, des Glorreichsten, was Deutschland und Italien kennt, in noch blühenden Zweigen, verdiente wohl einen Ariost oder Tasso zu begeistern, in deren Gedichten wir noch den Widerschein von den Festen des ritterlichen Hofes von Ferrara erblicken: aber so seltene Geister erzeugt nicht jedes Jahrhundert. Indessen durfte man erwarten, an einem Hofe, wo Metastasio Gunst und Belohnung fand, werde bei solch einem Anlaße die italiänische Muse nicht ausbleiben, und sie hat in der That, wiewohl auf fremdem Boden, ihre melodische Stimme gefällig erhoben.

Bondi, einer der geschätztesten Dichter seines Vaterlandes im letzten Jahrhundert, hat in einer Reihe von Sonetten, die von den Grazien gebildete Gestalt und aus der Blüthe aller Tugenden erschaffene Seele der erhabenen Braut, dann die schöne Verschlingung des friedlichen Oelzweiges mit der Myrte besungen. Der Stil ist von klassischer Reinheit, der Versbau voll und harmonisch, die Bilder würdig, der Ausdruck zugleich zierlich und gedrängt. Nur dürfte man wünschen, der Dichter möchte sich nicht so sehr in

in den allgemeinen Gedanken gehalten, sondern mehr auf die näheren persönlichen Beziehungen eingelaßen haben.

Diesen hat der ebenfalls durch verschiedene Dramen und Oratorien rühmlich bekannte Abate Bagnoli ein längeres Gedicht in Stanzen vornehmlich gewidmet. Er feiert die weise und liebevolle Sorgfalt, womit die durchlauchtigste Mutter ihre Tochter in stiller Eingezogenheit zu allem Vortrefflichen gebildet, dann wendet er sich zu dem vielfachen Ruhme des Hauses Este, verherrlicht besonders dessen hochgesinnte Frauen und führt heldenmüthige Züge von zweien an, welche den Namen Beatrice führten; er ruft die Schatten des Ariost und Tasso auf, geht zur Lobpreisung der Ahnen des regierenden Monarchen und seiner eigenen verehrungswürdigen Eigenschaften über, und schließt mit feierlichen Wünschen und heilverkündigenden Weissagungen. Eine reiche Ader von poetischem Schmuck strömt durch das Ganze hin, das sich überall auf gleicher Höhe erhält. Der Verfaßer ist als Italiäner vollkommen gerechtfertigt, wenn er die Seite der historischen Erinnerungen, welche in seinem Vaterlande einheimisch ist, mit Vorliebe ausführlicher behandelt: möchte sich nur auch ein deutscher Dichter finden, der die andere Seite ergriffe, und die Glorien des Hauses Habsburg in ihrer ganzen Fülle zu feiern wüßte! Allein hier haben die Geschichtschreiber selbst noch so viel zu thun übrig gelaßen, daß man sich nicht wundern darf, wenn die Poesie im Rückstande ist.

Nicht im Druck erschienen ist ein Gedicht des geistvollen Carpani, der vor einiger Zeit eine dramatisierte Darstellung des Denkmals der Erzherzogin Christina lieferte, in mailändischer Mundart als der Volkssprache des Geburtsortes der neuvermählten Kaiserin abgefaßt. Man kennt die naive Grazie der italiänischen Dialekte: der Dichter hat das Vorrecht, welches ihm die Verkleidung gab, sich mit einer gewissen vertraulichen Offenheit der Majestät zu nähern, sehr gut zu benutzen gewußt; sein Lied spielt ganz auf die eigensten Verhältnisse an, und erscheint in seiner leichten fröhlichen Weise als ein wahrer Erguß des Herzens.

Unter den deutschen Gedichten hatte das von Collin eine bestimmte Aufgabe, nämlich den von den Damen auf der Redoute überreichten Blumenstrauß paßend zu begleiten. Er hat sie großentheils glücklich gelöset, indem er in Distichen, welche das Sinnreiche

so gut in ihrem engen Umkreise einschließen, jede Blume einzeln bildlich deutet. Wir wurden dabei, und dieß sei zum Lobe gesagt, an ein Gedicht von Goethe erinnert, worin er verschiedene Blumen als eben so viel Charaktere schöner Weiblichkeit schildert. Nur ein Paar in der dichterischen Bildersprache noch nicht klassisch gewordne Blumen hätten wir weggewünscht, z. B. die Vanille, welche gleich auf die Lilie folgt, und diese von der Rose, dem Veilchen und der Myrte trennt, die sonst so paßend auf einander folgen würden. Uebrigens hat der Dichter selbst den Dornen und dem Rosmarin eine gute Bedeutung abzulocken gewußt, und das Ganze ist leicht zusammengeschlungen wie ein wirklicher Strauß.

Die vaterländischen Gesinnungen, welche Haschka schon oft bei wichtigen Anläßen geäußert, findest wir auch jetzt in einer sapphischen Ode auf die Vermählung wieder. Im Vertrauen auf männlichen Ernst der Gedanken opfert der Dichter dann und wann etwas an der Klarheit und Gelindigkeit der Sprache und am sanfteren Wohlklange auf; aber jedes Bestreben (nach seinem eigenen Ausdrucke) 'den Fittig des erschlafften Zeitgeistes wieder zu spannen', muß uns jetzt doppelt willkommen sein.

Ein Wechselgesang in Sonetten von Karl Philipp, worin die Genien der Vorsicht, der Liebe und des Völkerglücks sprechen, von Gyrowetz in Musik gesetzt, empfiehlt sich durch gefälligen Wohllaut und Reinheit der Sprache, ohne auf Eigenthümlichkeit und Tiefe Anspruch machen zu können. Auch sind es keine Sonette im genaueren Sinne des Wortes; jedoch war die freiere Stellung der Reime und der Wechsel längerer und kürzerer Zeilen vielleicht der musikalischen Begleitung günstig.

Eine anakreontische Ode an die Taube der Venus von A. F. Drexler ist zart und niedlich genug, wenn man einmal den dieser ehemals so beliebten Gattung eignen tändelnden Ton zugiebt. Aber auch bei denjenigen Lesern, welche finden, daß man die Grazien und Amorinen zu viel hat gaukeln laßen, welche vielleicht sogar das Urbild dieser Art von Liedern, den angeblichen Anakreon, nicht für ächt antik gelten laßen dürften, wird das glückliche schön ausgemalte Bild von dem Adler, der die sanfte Taube unter seinen Fittig nimmt, der gewählten Form Gunst und Beifall verschaffen.

Nicht genannt hat sich der Verfaßer einer Idylle, welche uns

in eine ländliche Hütte einführt, und einem Zuschauer aus dem Volke die Beschreibung der Vermählungsfeier in den Mund legt. Dem ursprünglichen Begriffe der Idylle ist dieser Gedanke ganz gemäß, eine ähnliche Wendung liegt den Adoniazusen des Theokrit zum Grunde. Auch fehlt es nicht an lebendigen und herzlichen Zügen, nur erfordert diese Gattung große Wahl in der Nachahmung des Volkstones, und die fleißigste Ausbildung der beschreibenden Sprache und des hexametrischen Versbaues, wie sie Voß seiner Louise und andern Stücken gegeben, und diese vermissen wir etwas an dem sonst in seiner Kunstlosigkeit gemüthlichen Gedichte.

Doch eine strenge Kritik wäre hier nicht an ihrer Stelle, wo auch die Gesinnung in Anschlag gebracht werden muß, und bei der frohen Stimmung des Festes jede Bemühung die öffentliche Freude auszusprechen wohl aufgenommen wird.

VIII.

Ueber das Verhältniß der schönen Kunst zur Natur; über Täuschung und Wahrscheinlichkeit; über Stil und Manier.

Aus Vorlesungen, gehalten in Berlin im Jahre 1802.

Aristoteles hatte als Thatsache den Satz aufgestellt, die schönen Künste seien nachahmend. Dieß war richtig, in so fern damit *) gesagt sein sollte, es komme etwas Nachahmendes in ihnen vor: unrichtig aber, wenn es bedeutete, wie Aristoteles es wirklich nahm, die Nachahmung mache ihr ganzes Wesen aus. Ueberdieß wurde Architektur und Redekunst schon dadurch ausgeschloßen, die auch Aristoteles nicht in den Kreiß jener Künste zu ziehen scheint, wie Viele nach ihm aus demselben Grunde.

Neuere Theoristen haben diesen Satz nun in folgenden verwandelt: die schöne Kunst soll die Natur nachahmen.

**) Bei 'Natur' wird oft nichts weiter gedacht, als das ohne Zuthun menschlicher Kunst Vorhandene. Wenn man

---

*) nur ges. 1808. **) Die Unbestimmtheit und Vieldeutigkeit der Begriffe 'Natur' und 'nachahmen' hat hierbei die größten Mißverständnisse verursacht, und in mannichfaltige Widersprüche verwickelt. Bei 'Natur' denken sich viele nichts weiter, als 1808.

nun zu diesem verneinenden Begriff der Natur einen eben so leidenden Begriff vom Nachahmen hinzufügt, so daß es ein bloßes Nachahmen, Kopieren, Wiederholen bedeutet, so wäre die ganze Kunst in der That ein brodloses Unternehmen. Man sieht nicht ein, da die Natur einmal vorhanden ist, warum man sich quälen sollte, ein zweites, jenem ganz ähnliches, Exemplar von ihr in der Kunst zu Stande zu bringen, das für die Befriedigung unsers Geistes nichts voraus hätte, als etwa die Bequemlichkeit des Genußes. So bestände z. B. der Vorzug eines gemalten Baumes vor einem wirklichen darin, daß sich keine Raupen und anderes Ungezieser daran setzen, wie die Bewohner der nordholländischen Dörfer in der That die kleinen Höfe an ihren Häusern der Reinlichkeit wegen nicht mit wahren Bäumen bepflanzen, sondern sich begnügen, auf die Wände umher Bäume, Hecken und Lauben zu malen, die sich überdieß auch im Winter grün erhalten. Die Landschaftmalerei würde demnach bloß dazu dienen, im Zimmer gleichsam eine Natur im Auszuge um sich zu haben, wobei man froh wäre, die gebirgigen Gegenden anzusehen, ohne *) jedoch der rauheren Witterung ausgesetzt zu sein, und klettern zu müßen. Mir fällt dabei die 'Reisenatur' des Prinzen in Goethes Triumph der Empfindsamkeit ein.

Aber man stelle sich, wie man will, so kann man höchstens **) zwei der bildenden Künste, die Malerei und die Skulptur, in diesem Sinne zur bloßen Nachahmung der Natur machen; die Erscheinungen der übrigen bringt man auf keine Weise heraus. Denn man halte die Musik für Nach-

---

*) 'jedoch' fehlt 1808. **) die unglücklichen bildenden Künste in diesem Sinne 1808.

ahmung des Naturausdrucks der Empfindungen durch Laute, oder laße sie dem Gesange der Vögel abgelernt sein, wie die Chinesen erzählen, einer ihrer Kaiser habe einsmals ein Concert von Singvögeln vernommen, und nach dem Muster desselben das erste menschliche Concert veranstaltet: so wird man daraus nimmer das Erforderniß des Taktes, des regelmäßigen Rhythmus ableiten, noch seine Entstehung begreiflich machen können. *) Eben so ist es mit dem Silbenmaße in der Poesie: es ist etwas durchaus Idealisches, und der Natur auf keine Weise abgeborgt. So kommt man dahin, diese Dinge für außerwesentliche Zierraten zu halten, und erklärt, einer willkürlichen Meinung zu lieb, dasjenige, worin seit undenklichen Zeiten die Menschen unter allen Himmelsstrichen übereingekommen sind, für zufällig und ungültig, woraus denn die verkehrtesten Regeln herfließen.

Einige haben doch gemerkt, obiger Grundsatz sei gar zu unbestimmt; sie haben befürchtet, die Kunst möchte sich, wenn man ihr diese Breite gäbe, in das Gleichgültige und Widerwärtige verlieren; sie sagen deswegen: die Kunst soll die schöne Natur, oder sie soll die Natur in's Schöne nachahmen. Dieß heißt recht, Einen von Pontius an Pilatus weisen. Denn entweder ahmt man die Natur nach, wie man sie vorfindet, so wird **) es vielleicht nicht schön ausfallen, oder man bildet sie schön, so ist es keine Nachahmung mehr. Warum sagen sie nicht gleich: die Kunst soll das Schöne darstellen; und laßen die Natur ganz aus dem Spiele? So wäre man der Quälerei los, daß die Kunsterscheinungen zur Natur in diesem Sinne umgedeutet werden müßen; was nicht ohne die äußerste Gewaltthätigkeit möglich ist.

*) 'Ebenso ... abgeborgt' fehlt 1808. **) sie 1828.

Da es der beste Beweis ist, etwas sei gut nachgemacht, wenn man die vorgestellte Sache für die wirkliche halten kann, so fließt aus dem grob verstandenen Grundsatze der Nachahmung natürlich her: daß man sich in der Kunst 'die Täuschung' zum Ziel setzen müße, und daß alles, was die Täuschung stört, fehlerhaft sei. Den spielenden Schein, welchen die ächte Kunst sucht, und welchem sich das bezauberte Gemüth freiwillig hingiebt, wiewohl es sich der Erdichtung sehr gut bewußt ist; worüber es auch auf Augenblicke, so wie über bloß innere Vorstellungen, die nähere Gegenwart ganz vergeßen kann; — diesen spielenden Schein, sage ich, hat man mit dem eigentlichen Irrthum verwechselt, mit der gänzlich leidenden Berückung, die dem Geiste alle Freiheit der Betrachtung rauben würde, indem die geglaubte Wirklichkeit des Dargestellten nun ernsthaft auf ihn eindränge. *) Auf solche Weise täuschte Leonardo seinen eigenen Vater, dem er zum Scherz versprochen hatte, ihm ein Schild für das Haus seines Pächters zu malen. Er hatte hiezu seine bewundernswürdige Medusa insgeheim vollendet, deren giftigen Aushauch man wirklich gemalt zu sehen glaubt, wie der abgehauene Kopf von verdorrten Kräutern, Schlangen, Kröten und allerlei ekelm Gewürm umgeben, auf dem Boden liegt. Nun stellte er sie in einem gedämpften Lichte auf die Staffelei, und lud seinen Vater ein, das fertige Schild in Augenschein zu nehmen. Ser Piero da Vinci, bei'm Eintritt von Entsetzen ergriffen, nahm die Flucht vor dem Ungeheuer, bis ihm sein Sohn lachend zurief, dieß sei ja eben das bestellte Schild.

Dieser Grundsatz der Täuschung ist dem Wesen ächter

---

*) 'Auf...bestellte Schild' fehlt 1808.

Kunst so fremd, daß er fast nur auf die Malerei und die Poesie, mit Schauspielkunst verbunden, hat angewandt werden können. Gesang und Tanz bedürfen einer festgesetzten Kunstform, der Rhythmus erinnert jeden Augenblick daran, daß sie nur freie umbildende Darstellungen vom natürlichen Ausdruck der Gemüthsbewegungen sind: man kann ihnen nicht ohne die größte Verwirrung der Begriffe eigentliche Täuschung zuschreiben. Die Skulptur thut anerkannter Maßen auf Täuschung Verzicht. Wenn Täuschung den Werth eines Kunstwerkes bestimmte, so müßte es erlaubt sein, Statuen anzustreichen, und eine Wachsfigur mit natürlichen Haaren, und vielleicht den wahren Kleidern der vorgestellten Person, wäre der besten Statue von ihr vorzuziehen *). Wenn man auch nicht so weit gieng, hat man gleichwohl der Skulptur zuweilen angerathen, der Täuschung zu lieb, wenigstens nicht kolossal zu bilden. Wenn man die Kunst einmal so ansieht, so darf man wenigstens nicht über den Menschen lachen, der ein Brustbild nicht ähnlich fand, weil die Person ja Hände und Füße habe.

Bei der Malerei hat es eher einigen Schein, doch kann *)auch sie keine eigentliche Täuschung bezwecken wollen, da sie kein wahres Licht hat, sondern nur durch einen geschickten Gebrauch der weißen und durch die Abstufungen der

*) Man hat diese Kunst oder Künstelei zu einer großen Vollkommenheit gebracht. Die modigen Perückenmacher in Paris stellen weibliche Wachsbilder mit geschmackvollem Haar- und Kleider-Putz aus, wobei ein Kurzsichtiger wohl in Gefahr ist, der artigen Person, die in so buhlerischer Stellung hinter dem Fenster steht, liebäugelnde Blicke zuzuwerfen, und wenn er sich einbildet, sie habe ihm gewinkt, den einseitigen Liebeshandel noch ein Paar Tage lang fortzusetzen. Anm. 1828.

**) sie auch 1808. 1828.

übrigen Farben die Beleuchtung zu bezeichnen vermag. Zum Behuf der Täuschung müßte dem also durch anderweitige Vorkehrungen abgeholfen werden, wie z. B. in einem Panorama geschieht, oder wenn man eine Mondschein-Landschaft durchsichtig erleuchtet. Die Frage jener Chinesen beim Anblick englischer Bildnisse, ob die Personen denn wirklich so fleckig wären, als sie durch Licht und Schatten erschienen, kann uns aufmerksam darauf machen, daß Gemälde nicht eigentlich täuschen, daß Einsicht und Gewöhnung dazu gehört, um die Wahrheit des Scheins in ihnen zu finden.

Am meisten Unheil hat dieser Grundsatz in der dramatischen Poesie und in der von ihr abhängigen Schauspielkunst angerichtet.

Man sieht an obigen Beispielen, wie es immer in's Tändelnde oder Widerwärtige ausartet, wenn man mit der Täuschung Ernst macht. Wir erinnern uns hiebei der lustigen Geschichte von einem Künstler im alten Rom, der natürlich wie ein Schwein grunzen konnte (in den Fabeln des Phädrus); ein Bauer wollte ihn vermittelst eines unter dem Mantel versteckten wahren Schweines übertreffen, ward aber ausgepfiffen, und beschämte nun, indem er es hervorzog, die getäuschten Kenner. Wer weiß, diese hatten doch so Unrecht nicht, jenen vorzuziehen, nur leiteten sie ihr Vergnügen aus der falschen Quelle der Täuschung her, da es vielmehr daher rühren mochte, daß eine menschliche Stimme die eines Thieres charakteristisch, jedoch immer noch kennbar nachahmte.

Mit der Täuschung ist die Forderung 'der Wahrscheinlichkeit' nahe verwandt, welche hauptsächlich an die Poesie, vor allem an die dramatische gemacht worden ist, und dahin geführt hat, alles Kühne, Große, Wunderbare und Außerordentliche daraus zu verbannen, und das Gemeine, Alltäg-

liche für den wahren Gegenstand derselben auszugeben. Ganz verkehrter Weise. Die eigentliche Wahrscheinlichkeit beruht auf Berechnungen des Verstandes, die auf ein schönes Kunstwerk nicht anzuwenden sind; in der Poesie kann von keiner andern die Rede sein, als daß etwas wahr scheine; und wahr scheinen kann sehr wohl auch was nimmer wahr werden mag. Es kommt nur darauf an, daß ein Dichter uns durch den Zauber seiner Darstellung in eine fremde Welt zu versetzen wiße, so kann er alsdann in ihr nach seinen eignen Gesetzen schalten.

In einem andern Sinne nennt man auch das 'Natur', was im Menschen von selbst und ohne Anstrengung zum Vorschein kommt, im Gegensatz mit dem künstlich=Angebildeten. Diese Natur hat man der Kunst auf eine doppelte Art empfohlen: in Betreff der dargestellten Menschen, und in Betreff der Person des Künstlers. Bei den übrigen Künsten leuchtet es zu sehr ein, daß deren Ausübung, wegen ihrer durchaus künstlichen Mittel, ein gründliches methodisches Studium erfordert; so hat denn dieser schlimme Rath, sich blindlings seinen Anlagen, und einer wilden Begeisterung zu nicht bloß scheinbar, sondern wirklich kunstlosen Ergießungen zu überlaßen, am meisten in der Poesie auf Irrwege geführt. Diesem Grundsatze 'der Natürlichkeit', welcher eigentlich die Kunst ganz aufhebt, steht als das entgegengesetzte Aeußerste gegenüber der Grundsatz 'der Künstlichkeit', welcher eine Hervorbringung der Kunst bloß nach dem Maße der darin auf der Oberfläche erscheinenden Geschicklichkeit und Mühe schätzt. Er lautet demnach: die überwundene Schwierigkeit sei die Hauptquelle des Vergnügens an schönen Geisteswerken: deswegen sei z. B. ein Trauerspiel in gereimten Versen, und worin es möglich gemacht worden, eine Handlung in einem

einzigen Zimmer innerhalb eines Zeitraumes von wenigen Stunden vorgehen zu laßen, eine gar bewundernswürdige Sache. Dergleichen Aussprüche zeigen auf's klarste die herrschende Beschränktheit und Stümperhaftigkeit in der Ausübung der Kunst; denn einem Meister, der das Große und Wesentliche unter sich gebracht hat, muß die Erfüllung der mechanischen Bedingungen nur eine Kleinigkeit sein. Entweder die Schwierigkeit wird dem Werke noch angemerkt, so ist sie nicht recht überwunden; oder sie ist vollkommen überwunden, so ergiebt sie sich nicht mehr aus dessen Betrachtung, sondern es kann nur von Kennern aus eigner Erfahrung auf sie geschloßen werden, welches gar nicht mit zum Kunstgenuße gehört. Boileau hat sich nicht geschämt, die Poesie mit der Kunst zu vergleichen, Hirsekörner durch ein enges Loch zu werfen, und er hat der seinigen allerdings damit Gerechtigkeit widerfahren laßen. Wenn sie aber überhaupt nichts weiter wäre, so verdienten die Poeten nur auf eben die Weise belohnt zu werden, wie vom Alexander jener Mann belohnt ward, der sich ihm durch die überwundene Schwierigkeit der Hirsekörner empfehlen wollte.

Was die Natürlichkeit in Ansehung der dargestellten Personen betrifft, so hat es seine Richtigkeit, daß die Darstellung Wahrheit und Tiefe haben muß, welches durch die Steifheit konventioneller Formen ganz unmöglich gemacht wird. Von diesen müßen sie also entkleidet werden. Jedoch hat die Forderung der Natürlichkeit bei Ausstattung der Personen mit ausgezeichneten Eigenschaften viel zu sehr beschränkt; im besten Falle hat man das Naive und Einfache, meistens das Gemeine und Platte ergriffen.

Das Natürliche wird gewöhnlich nicht nach der Menschheit im Allgemeinen, wie sie sich unter verschiedenen Himmels-

strichen in verschiedenen Zeitaltern gestaltet hat, beurtheilt, sondern nach *) der einseitigen Nationalität in einem verwöhnten Zeitalter, wo oft das Unnatürlichste natürlich geworden sein kann. Der Geizige findet die Freigebigkeit, der Feige die Tapferkeit unnatürlich, und so muß einer völlig unpoetischen Nation schon alles wahrhaft Poetische unnatürlich vorkommen, wie man es denn auch bei den Franzosen erlebt. Sie führen trotz dem, daß sie einen so großen Nachdruck auf den Grundsatz der Künstlichkeit legen, auch den Grundsatz der Natürlichkeit beständig im Munde. Was ihnen natürlich scheinen soll, muß Klarheit und Bestimmtheit haben, dabei aber nüchtern sein. Sie können sogar die kalte vernünftelnde Rhetorik der Leidenschaft in ihren Trauerspielen natürlich finden, wenn sie nur bild- und phantastelos ist; im entgegengesetzten Falle würde sie ihnen bei der größten Wahrheit als übertriebner Bombast vorkommen.

Durch die gröbste Verwirrung aller Begriffe hat man das, was Form, Mittel der Darstellung ist, mit zu ihrem Inhalte gerechnet, und es z. B. für unnatürlich erklärt, wenn die Personen im Drama in Versen reden, als ob der Dichter im Sinne hätte, lauter improvisierende Poeten aufzuführen, und der poetische Stil nicht auf die Bedeutung des Werkes im Ganzen gienge. So Diderot, und Andere nach seinem Beispiel. Was man gegen die Oper als eine unschickliche und verwerfliche Gattung eingewandt, läßt sich meistens auf diesen unstatthaften Grund zurück führen.

Wenn man aus dieser subjektivsten Verengung das Wort 'Natur' wieder zum Inbegriff aller Dinge erweitert, so leuchtet freilich ein, daß die Kunst ihre Gegenstände aus dem

*) einer eins. 1808.

Gebiete der Natur hernehmen muß; denn es giebt alsdann eben nichts andres. Die Phantasie kann in ihren kühnen Flügen zwar übernatürlich, aber niemals außernatürlich werden. Die Bestandtheile ihrer Schöpfungen, wie sie auch durch ihre wunderbare Thätigkeit verwandelt sein mögen, müßen immer aus einer vorhandenen Wirklichkeit entlehnt sein. In diesem Sinne braucht man aber gar nicht der Kunst vorzuschreiben, daß sie die Natur nachahmen soll, sondern sie muß es; es hat gar keine Gefahr, daß sie etwas anders können wird. Der Satz würde daher richtiger lauten: 'die Kunst muß Natur bilden'; wo er alsdann bloße Thatsache und berichtigter Ausdruck von dem des Aristoteles wäre.

Wenn man sagt, der Künstler soll die Natur studieren, er soll sie beständig vor Augen haben u. s. w., welches übrigens sehr empfehlungswürdige Vorschriften sind, so versteht man unter 'Natur' wieder nicht die Gesammtheit der Dinge, sondern bestimmte einzelne Gegenstände der Außenwelt. Wie kommen diese nun dazu, mit einem so würdigen Namen belegt zu werden? Unstreitig, weil sich in ihrer Erscheinung allgemeine Naturgesetze offenbaren. Man sagt von einer gemalten Kleidertracht, die doch ein Werk menschlicher Hände ist, sie sei nach der Natur gemacht, wenn in ihrem Faltenwurf die Gesetze der Schwere, wie sie sich nach der besondern Beschaffenheit des Zeuges und seiner Lage am Körper äußern, und wenn in ihrer Färbung die Gesetze der Lichtvertheilung beobachtet sind. Allein das Wort 'Natur' hat auch hier wieder sehr irre geführt, als ob das einzelne Naturding schon das absolute Vorbild, das unübertreffliche, ja das unerreichbare für den menschlichen Geist wäre. Sehr vortreffliche Künstler haben diesen Wahn durch ihr Ansehen bestätiget. Gerade weil sie die bestimmteste Anschauung

hatten, und die Unerschöpflichkeit jener Erscheinung innigst fühlten, glaubten sie den vorbildlichen Gegenstand nur auf unvollkommene Weise, sonst unverwandelt in ihr Werk aufgenommen zu haben. Eben weil ihnen die Thätigkeit, wodurch er, gänzlich umgebildet, erst zu einem paßenden Theile ihrer Darstellung *) ward, so natürlich war, wurden sie sich dieser Thätigkeit nicht bewußt, und schrieben alles Verdienst der Natur zu. Daß dem so sei, davon kann man sich leicht überzeugen, wenn man sich nur an die entgegengesetzten Aeußersten erinnert, wie z. B. ein Raphael, und wie ein mikroskopischer Insektenmaler die Natur vor Augen hat, oder ein Denner, der die Menschen um nichts beßer als mikroskopische Insekten nachpinselt. Durch bloßes **) Nachahmen, Kopieren, wird man immer gegen die Natur den Kürzeren ziehen; die Kunst muß also etwas Anderes wollen, um diesen Nachtheil zu vergüten, und das ist reine Heraushebung des Bedeutsamen in der Erscheinung, mit Uebergehung der störenden Zufälligkeiten.

Die todte und empirische Ansicht von der Welt ist, daß die äußeren Dinge 'sind'; die philosophische, daß Alles in ewigem Werden, in einer unaufhörlichen Schöpfung begriffen ist: worauf uns schon eine Menge Erscheinungen im gemeinen Leben gleichsam hinstoßen. Von uralten Zeiten her hat demnach der Mensch diese in Allem wirksame Kraft der Hervorbringung zur Einheit einer Idee zusammengefaßt, und das ist die Natur im eigentlichen und höchsten Sinne. In keiner einzelnen Hervorbringung kann diese allgemeine Schöpferkraft erlöschen, allein wir können sie nie mit dem äußern Sinne gewahr werden; am bestimmtesten erkennen wir sie von dem

*) wurde ..., wurden sie sich derselben 1808. **) Nachmachen 1808.

Punkte aus, wo wir selbst unsern Antheil daran in uns tragen: als organische Wesen, und nach den Graden der Verwandtschaft anderer Organisationen mit der unsrigen. Die gesammte Natur ist ebenfalls organisiert, aber das sehen wir nicht; sie ist eine Intelligenz, wie wir, das ahnden wir nur, und gelangen erst durch Spekulation zur klaren Einsicht. Wird nun Natur in dieser würdigsten Bedeutung genommen, nicht als eine Masse von Hervorbringungen, sondern als das Hervorbringende selbst; und der Ausdruck 'Nachahmung' in dem edleren Sinne, wo es nicht heißt, die Aeußerlichkeiten eines Menschen nachäffen, sondern sich die Weise seines Handelns zu eigen machen; so ist nichts mehr gegen den Grundsatz einzuwenden, noch zu ihm hinzuzufügen: 'die Kunst soll die Natur nachahmen'. Das heißt nämlich, sie soll, wie die Natur selbständig schaffend, organisiert und organisierend, lebendige Werke bilden, die nicht erst durch einen fremden Mechanismus, wie etwa eine Pendeluhr, sondern durch eine inwohnende Kraft, wie das Sonnensystem, beweglich sind, und vollendet in sich selbst zurückkehren. Auf diese Weise hat Prometheus die Natur nachgeahmt, als er den Menschen aus irdischem Thon formte, und ihn durch einen von der Sonne *) entwendeten Funken belebte. In diesem höchsten Sinne hat, so viel ich weiß, nur ein einziger Schriftsteller den Grundsatz der Nachahmung für die Künste ausdrücklich aufgestellt. Es ist Moritz in seiner vortrefflichen kleinen Schrift über die bildende Nachahmung des Schönen **). Die Mängel dieser Schrift rühren daher, daß Moritz, bei seinem wahrhaft spekulativen Geiste, in der

*) entwandten 1808. **) Seit dieses geschrieben wurde, Schelling in seiner [beredten und geistreichen 1828] Rede über Verhältniß der bildenden Kunst zu der Natur.

damaligen Philosophie gar keinen Anhalt fand, und sich daher einsiedlerisch in mystischen Irrgängen verlor. Er beschreibt das Schöne als das in sich Vollendete, was als ein für sich bestehendes Ganzes von unsrer Einbildungskraft umfaßt werden kann. Nun sei aber der große Zusammenhang der ganzen Natur, der über das Maß unsrer Anschauung hinausgeht, das *) einzig wahre, für sich bestehende Ganze; jedes einzelne Ganze in ihm sei wegen der unauflöslichen Verkettung der Dinge nur eingebildet; aber es müße sich dennoch, als Ganzes betrachtet, jenem großen Ganzen in unserer Vorstellung ähnlich, und nach eben den ewigen festen Regeln bilden, nach welchen dieses sich von allen Seiten auf seinen Mittelpunkt stützet, und auf seinem eignen Dasein ruht. Jedes schöne Ganze aus der Hand des bildenden Künstlers sei daher im Kleinen ein Abdruck des höchsten Schönen im großen Ganzen der Natur. Vortrefflich! Sowohl die im Schönen liegende Beziehung auf das Unendliche, als das Streben der Kunst nach innerer Vollendung ist hierdurch auf das glücklichste ausgedrückt.

Wo soll aber der Künstler seine erhabene Meisterin, die schaffende Natur, finden, um sich mit ihr gleichsam zu berathen, da sie in keiner äußeren Erscheinung enthalten ist? In seinem eigenen Innern, im Mittelpunkte seines Wesens durch geistige Anschauung kann er es nur, oder nirgends. Die Astrologen haben den Menschen 'Mikrokosmus', die kleine Welt, genannt, was sich philosophisch sehr gut rechtfertigen läßt. Denn wegen der durchgängigen Wechselbestimmung aller Dinge ist *) jedes Atom Spiegel des Weltalls. Der Mensch ist aber das erste uns bekannte Wesen, das nicht

*) einzige w. 1808. **) jeder 1808. 1828.

bloß für eine fremde Intelligenz Spiegel des Weltalls wäre, sondern, weil seine Thätigkeit in sich zurückgeht, es auch für sich selbst sein kann. Die Klarheit nun, der Nachdruck, die Fülle, die Allseitigkeit, womit sich das Weltall in einem menschlichen Geiste abspiegelt, und womit sich wiederum dieses Abspiegeln in ihm spiegelt, bestimmt den Grad seiner *) Genialität, und setzt ihn in den Stand, eine Welt in der Welt zu bilden.

Man könnte die Kunst daher auch definieren als die durch das Medium eines vollendeten Geistes hindurchgegangene, für unsere Betrachtung verklärte und zusammengedrängte Natur. Der Grundsatz der Nachahmung, wie er gewöhnlich ganz empirisch genommen wird, läßt sich also geradezu umkehren. 'Die Kunst soll die Natur nachahmen' heißt mit andern Worten 'die Natur (die einzelnen Naturdinge) ist in der Kunst Norm für den Menschen'. Diesem Satz ist geradezu entgegengesetzt der wahre 'der Mensch ist in der Kunst Norm der Natur'. *)

Die äußerst wichtigen Begriffe von Manier und Stil stehen mit dem Verhältnisse zwischen Natur und Kunst in genauem Bezug. Diese Ausdrücke sind zuerst in den bildenden Künsten üblich gewesen, von da hat man angefangen, sie auf die übrigen Künste zu übertragen; mit Recht, denn man kann eine sehr gute Anwendung von ihnen machen.

Wir wollen mit der 'Manier', als dem leichteren Begriffe, anfangen. Zuweilen braucht man dieses Wort in einem lobenden Sinne; man sagt z. B. von einem Gemälde,

*) künstlerischen G. 1808. **) Die große Lehre des Plato, der Mensch sei das Maß aller Dinge, bewährt sich demnach auch in der schönen Kunst, und wird hier gleichsam sichtbar gemacht. Die 1808.

es sei in einer großen Manier ausgeführt. Alsdann bedeutet es so viel als Stil *)und Charakter überhaupt. Gewöhnlich soll es aber den Werth eines Kunstwerkes herabsetzen, wenn man Manier darin findet; dieß ist immer der Fall, wenn man es 'manieriert' nennt. Manieriert heißt eine Darstellung, wenn Manier darin als herrschend wahrgenommen wird; und der höchste Grad des Manierierten ist es, wenn das Wesen der Sache darüber gänzlich verloren geht, und Alles sich in bloße Manieren auflöset.

Manieren heißen im gemeinen Leben Arten des äußerlichen Betragens, in so fern sie Gewohnheit geworden sind. Man sieht also leicht, daß Manier im obigen Sinne eine fehlerhafte Angewöhnung des Künstlers bedeutet, die entweder in seiner Weise der Ausführung und Behandlung, oder schon in der Art, seine Gegenstände in der Idee zu faßen, liegen kann. Das Manierierte ist also eine unerlaubte Einmischung der darstellenden Person und ihrer besondern Beschaffenheiten in die künstlerische Darstellung.

Nach dieser Beschreibung sollte man die Manier, die sich oft so vorlaut aufdrängt, für etwas Positives halten, und so könnte man das Entgegengesetzte, den Stil, bloß verneinend erklären, als die gänzliche Abwesenheit der Manier; so wie immer ein Beischmack am Waßer getadelt wird, da die Reinheit des Waßers sich daran zeigt, daß es eigentlich gar keinen Geschmack hat. Es würde hieraus folgen, daß es nur einen einzigen Stil geben könne. Dennoch hört man die Kenner der Kunst von verschiedenen Stilen reden, und zwar soll man an dem Stile eines Werkes, so gut wie an der Manier, das Zeitalter, woraus es sich herschreibt,

*) oder 1808.

oder gar seinen bestimmten Urheber erkennen. Es fragt sich nun, mit welchem Rechte dieß geschieht; ob man entweder die Behauptung mehrerer Stile, oder diese bloß verneinende Ansicht vom Stil fahren laßen muß, oder wie sich beides mit einander verträgt.

Wenn wir uns auf einen höheren Gesichtspunkt stellen, so erkennen wir wohl, daß das Individuelle aus dem Allgemeinen durch Beschränkung und Entgegensetzung sich bildet. In der Kunst also, die als etwas Allgemeines für Alle Gültiges betrachtet werden muß, wäre die Hinzufügung des Individuellen, Persönlichen, vielmehr beschränkend und negativ, und die Enthaltung davon das Positive, die Erweiterung der Kunst zu ihrem wahren Umfange.

Allein wir sind nun einmal Individuen, werden als solche geboren, und können nicht aufhören, es zu sein. Es ist folglich ein bestimmtes Verhältniß in unsern Anlagen, vermöge dessen uns gewisse Handlungsweisen am leichtesten und angemeßensten sind; durch die Wiederholung derselben müßen Gewöhnungen und besondere Neigungen entstehen, die sich in Werken, welche aus dem Innersten unsers Wesens hervorgehen sollen, wie die der schönen Kunst sind, nothwendig mehr oder weniger abdrücken werden. Wir sehen die Dinge durchaus nicht, wie sie an sich sind, sondern nach ihrem Verhältnisse zu uns, welches natürlich durch unsre ganze Persönlichkeit bestimmt wird. Wie ist es also möglich, in der Kunst nicht manieriert zu sein, ja nur zu merken, daß wir eine Manier an uns haben?

Dadurch, daß wir nicht bloß Individuen, sondern auch Menschen sind, d. h. etwas Festes, sich selbst Bestimmendes und allgemein Gültiges in uns tragen, an welches wir, wie an einen Maßstab, das Veränderliche, zufällig Bestimmte

und ausschließend Eigenthümliche zu halten vermögend sind. So wie die Sittlichkeit von uns fordert, unsere selbstischen Triebe aus Gehorsam gegen ein höheres Gesetz zu bezähmen, so wird die künstlerische Tugend (virtù, wie ja auch die Italiäner eine vollendete Kunstfertigkeit nennen) darin bestehen, daß sich der Künstler, den Gesetzen des Schönen und der Darstellung zu lieb, seiner Individualität zu entäußern weiß, daß er sich seinem Werke gleichsam unterwirft; und so sieht man ein, wie, wo nicht gänzliche Reinheit von allen persönlichen Einflüßen, doch eine Annäherung an Vollendung stattfinden kann, welche den Betrachter des Kunstwerkes keine Manier mehr darin erkennen laßen wird.

Von dieser Seite wird also Erhebung über das Manierierte durch eine Maxime des Willens möglich. Allein die Wirkung einer solchen reicht nicht bis dahin, wo es aus der unübersteiglichen Beschränktheit unserer Kenntnisse herrührt. — Der Gegenstand der Kunst, wie wir gesehen haben, ist nothwendig Natur. Die Idee der Natur haben wir in uns; aber in der historischen Erkenntniß durch Erfahrung bleibt sie für uns unübersehbar und unerschöpflich. Da wir nun das, was wir in uns tragen, die Idee, den Geist, die Poesie eines Werkes, nur durch bestimmte äußere Erscheinungen festhalten können, so wird auch an diesen die Mangelhaftigkeit unserer Naturerkenntniß, sowohl was ihren Umfang, als ihre Tiefe betrifft, bemerkt werden. Die Wißenschaft des Malers ist die Beobachtung des Sichtbaren: der eine hat es darin weiter gebracht in Ansehung der Erscheinungen von Farben und Licht und Schatten, der andere in Ansehung der Formen, besonders organisierter Körper; jeder thut sich also in dem entsprechenden Theile der Kunst hervor, und wird den andern in selbigem für manieriert erklä-

ren; und vor dem allsehenden Auge der Natur würde wahrscheinlich keiner von beiden auch in dem, was er am besten versteht, als frei von Manier bestehen. Vollkommene Naturwahrheit ist, mit Einem Worte, nicht zu erreichen möglich, und die Kunst soll sie nicht einmal suchen wollen, weil sie über diesem Suchen ihren eigenen höheren Zweck unfehlbar aus den Augen verliert. Die Natur als Gegenstand der Darstellung ist für die Kunst nur Mittel zu ihren Offenbarungen; durch jenes Streben würde sie die Natur zum letzten Ziel der Darstellung erheben, und im besten Falle, wenn es noch so sehr damit gelänge, wieder in bloße Natur übergehen, da sie doch eine durchgängige Umbildung derselben nach Gesetzen des menschlichen Geistes sein soll.

Zwischen der Kunst und Natur steht also nothwendig etwas mitten inne, was sie aus einander hält. Dieses heißt 'Manier', wenn es ein gefärbtes oder trübes Medium ist, welches auf alle dargestellten Gegenstände einen falschen Schein wirft; 'Stil', wenn es den Rechten beider, sowohl der Kunst als der Natur, nicht zu nahe tritt: welches nicht anders möglich ist, als durch die dem Werke selbst gleich eingeprägte Erklärung, es sei nicht Natur, und wolle sich nicht dafür ausgeben. Freiheit von Manier ist also nur dadurch möglich, daß man einen Stil hat; nicht, wie Viele gemeint haben, durch völliges Uebergehen in die Natur, bis zur ununterscheidbaren Einerleiheit. Es versteht sich von selbst, daß wir hier mit dem Worte 'Stil' noch etwas anderes meinen, als bloße Abwesenheit der Manier, sonst würde der Satz identisch sein und gar nichts sagen; sondern Stil ist eine Verwandlung der individuellen unvermeidlichen Beschränktheit in freiwillige Beschränkung nach einem Kunstprincip. Winckelmann hat darüber einen äußerst treffenden

Ausdruck, indem er *) den Stil ein System der Kunst nennt. Er redet von einem 'Grundsatze des hohen Stils' und sagt: 'Der ältere Stil war auf ein Systema gebaut, welches aus 'Regeln bestand, die von der Natur genommen waren, und 'sich nachher von derselben entfernt hatten und idealisch ge- 'worden waren. Man arbeitete mehr nach der Vorschrift 'dieser Regeln, als nach der Natur, die nachzuahmen war, 'denn die Kunst hatte sich ihre eigene Natur gebildet. Ueber 'dieses angenommene Systema erhoben sich die Verbeßerer 'der Kunst, und näherten sich mehr der Wahrheit der Natur.' Wir wollen nicht alles prüfen, was in diesen Worten liegt, besonders das von den aus der Natur hergenommenen und idealisch gewordenen Regeln, sondern nur bemerken, daß auch nach der Annäherung an die Wahrheit der Natur die Kunst sich wieder ihre eigene Natur bildete, daß dieses immer von der ächten Kunst gilt, nur in einem mehr oder weniger auffallenden Sinne. — Stil wäre also ein System der Kunst, aus einem wahren Grundsatze abgeleitet; Manier im Gegentheil eine subjektive Meinung, ein Vorurtheil, praktisch ausgedrückt.

Es tritt jedoch von Neuem der Zweifel ein, wie es mehr als Einen Stil geben kann, da das Wahre nur Eins ist. Wir müßen uns zuvörderst erinnern, daß die Kunst ein unendliches Ganzes, eine Idee ist, in deren vollständigem Besitz kein einzelner Mensch sein kann: sie läßt sich also auch von sehr verschiedenen Seiten faßen, ohne daß ihr wahres Wesen darum verfehlt werden müßte. Und diejenige Ansicht von ihr, welche jeder Künstler nach seiner Eigenthümlichkeit von ihr haben kann, gleichsam die Grundanschauung seiner

---

*) sie ein System 1808.

Kunstwelt, ist das Princip, welches sich, mit Freiheit und Bewußtsein entwickelt, zum praktischen System, zum Stile bildet. Ferner: die Kunst geht, wie die Natur, vermöge ihres innern Organismus in streng gesonderte und entgegengesetzte Sphären aus einander; mit andern Worten: es giebt verschiedene Künste, deren jede ein andres Princip der Darstellung, folglich auch schon für sich, ohne Rücksicht auf die Ausübenden, einen eigenen Stil hat. Es giebt einen plastischen und einen pittoresken, einen musikalischen und einen poetischen Stil. Sind in einer dieser Künste durch ihr Wesen verschiedene Sphären nothwendig vorausbestimmt, d. h. giebt es darin 'Gattungen', so haben auch diese ihre eignen Stile, wie es z. B. in der Poesie einen epischen, lyrischen und dramatischen Stil giebt, die einander entgegengesetzt sind, und doch alle aus dem Wesen der Poesie abgeleitet werden können. Endlich entwickelt sich die Kunst als etwas von Menschen zu Verwirklichendes nur allmälich in der Zeit: dieses geschieht unstreitig nach gewissen Gesetzen, wenn wir sie schon nicht immer in einem beschränkten Zeitraume nachweisen können. Wo wir aber eine Kunstmasse als geschloßenes Ganzes übersehen, und die Gesetzmäßigkeit in ihrem Fortgange wahrnehmen, da sind wir berechtigt, sie auch durch Bezeichnung der verschiedenen Epochen mit der Benennung 'Stil' anzudeuten. Stil heißt alsdann eine nothwendige Stufe in der Entwickelung der Kunst. Daher kann es, so genommen, auch unvollkommene Stile geben: sie sind es nur, abgesondert angesehen; historisch betrachtet, sehen wir in ihnen die folgende oder die vorhergehende Stufe zugleich mit; sie können somit nicht für bloße Manieren, das hieße, für zufällige Episoden in der Geschichte, ausgegeben werden.

Auch in der Gesetzmäßigkeit der Kunstbildung geht die Natur in große Gegensätze aus einander, wie wir es an der Geschichte der antiken Kunst und der modernen sehen, die aber freilich erst angefangen, und in der wir mitbegriffen sind, so daß wir nur eine sehr unvollkommene Einsicht und Uebersicht davon haben, und sie mehr errathen müßen als sie wißen können. Das Verworrene und Chaotische des ersten Anblicks könnte jemanden, dessen Geist mit den einfachen großen Mustern des klassischen Alterthums angefüllt und an ihre Vergleichung gewöhnt wäre, leicht zu der Behauptung veranlaßen, es gebe in der neuen Kunst keine bestimmten Bildungsstufen oder Stile; so wie der ganz entgegengesetzte Charakter derselben, die nach den Grundsätzen der alten Kunst irrationalen Gattungen u. s. w., die modernen Dichter und Künstler hätten eigentlich keinen Stil, sondern bloß Manieren. Diese wirklich aufgestellte Behauptung muß aber bei näherer Prüfung durchaus zurückgenommen werden, und es wird unser Augenmerk sein, sowohl der modernen als antiken Kunst Gerechtigkeit widerfahren zu laßen.

Wer kann z. B. läugnen, daß Shakspeare einen Stil hat, ein System seines Kunstfaches, und zwar ein erstaunenswürdig gründliches und tiefgedachtes, das in der Anwendung nach Maßgabe der verschiedenen Gegenstände seiner Dramen sich auf das mannichfaltigste abändert? Ja man kann auch das Gesetzmäßige in dem Gange *) des Künstlerlebens, seine verschiedenen Epochen oder Stile, sehr gut angeben. Calderon kann uns als Beispiel eines von dem shakspeareschen ganz verschiednen, jedoch eben so vollendeten Stiles im romantischen Drama dienen.

*) seines K. 1808.

Das Urtheil über Stil und Manier, besonders über den Punkt, wo jener in diese, das Allgemeine in Besonderes übergeht, gehört zu den schwierigsten Punkten der Kennerschaft, und eben um sich diese anzumaßen, werden diese Worte so häufig gebraucht und nicht selten verkehrt angebracht. Ich will noch auf die besondere Schicklichkeit des beiden zum Grunde liegenden Bildes aufmerksam machen. Maniera kommt offenbar von manus her, und bedeutet ursprünglich die Führung der Hände. Diese gehören mit zu unsrer Person, und es können sich also dabei leicht körperliche Gewöhnungen einschleichen. Stilus hingegen ist der Griffel, womit die Alten in Wachstafeln schrieben: dieser gehört nicht mit zu uns, sondern er ist das Werkzeug unsrer freien Thätigkeit. Die Beschaffenheit des Griffels bestimmt freilich die Beschaffenheit unsrer Züge, aber wir haben ihn selbst gewählt, und könnten ihn mit einem andern vertauschen.

Wenn man die schaffende Natur als die große Weltkünstlerin, besonders in Hervorbringung der organischen Naturen, betrachtet, so kann man ihr auch einen Stil und Manieren zuschreiben; und vielleicht ließe sich von diesem Standpunkte aus die häufig aufgeworfene Streitfrage entscheiden, ob es von der menschlichen Schönheit bloß nationale Urbilder gebe, oder ob etwas darin allgemein gültig sei. Die Bilder eines Malers, in welchen beständig dieselben Köpfe, Verhältnisse der Glieder, Hände und Füße u. s. w. wiederkommen, erkennen wir sogleich ohne Bedenken für manieriert, weil wir sehen, daß er aus persönlicher Dürftigkeit den Reichthum und die Mannichfaltigkeit der Natur ungebührlich geschmälert hat. Diese offenbart in der Gesammtheit ihrer Hervorbringungen unendliche Fülle und Abwechse-

lung, theilweise betrachtet aber beschränkt sie sich oft bis zu einer auffallenden Einförmigkeit, sowohl in dem Charakter der verschiedenen Organisationen, als besonders innerhalb der menschlichen Gattung: sie bildet nicht nur sehr einseitige National-Physiognomien, sondern sogar Mißgestalten, wie Kröpfe und dergleichen, werden in manchen Gegenden allgemein. In solchen engeren Kreisen können wir allerdings die Natur manieriert schelten; denn so nennen wir es, wenn ein fremdartiger störender Zusatz in das Kunstprodukt mit aufgenommen ist, welches rein sein sollte. Der Charakter organischer Naturen ist, Ursache und Wirkung von sich selbst zu sein: ein scharfsinniger Philosoph hat sie mit Wirbeln oder Strudeln in dem allgemeinen Strome von Ursachen und Wirkungen verglichen. Sie können jedoch nicht ohne eine umgebende unorganische Welt bestehen, und sind genöthigt, beständig fremde Einflüße in sich aufzunehmen. Soll nun die Freiheit der Selbstbestimmung, die am Menschen, als der vollkommensten Organisation, welche wir kennen, im höchsten Grade erscheint, nicht gestört werden, sondern den weitesten Spielraum behalten, so müßen sich die auf ihn einwirkenden Kräfte in's Gleichgewicht setzen, und da die beiden Hauptfaktoren des organischen Lebens Sonne und Erde sind, so wird dieß in den gemäßigten Himmelsstrichen sein, wo sich anerkannter Maßen die schönsten Menschenbildungen finden. Winckelmann hat diese Schlußfolge eingesehen, aber sie verworren ausgedrückt: *) 'Solche Bildungen wirket die Natur 'allgemeiner, je mehr sie sich ihren äußersten Enden nähert, 'und entweder mit der Hitze oder mit der Kälte streitet, wo 'sie dort übertriebene und zu frühzeitige, hier aber unreife

*) [Die Stelle aus W. ist 1808 weggelaßen.]

'Gewächse von aller Art hervorbringt. Denn eine Blume 'verwelket in unleidlicher Hitze, und in einem Gewölbe ohne 'Sonne bleibet sie ohne Farbe; ja die Pflanzen arten aus in 'einem verschloßenen finstern Orte. Regelmäßiger aber bildet 'die Natur, je näher sie nach und nach wie zu ihrem Mit- 'telpunkte gehet, unter einem gemäßigten Himmel. Folglich 'sind unsere und der Griechen Begriffe von der Schönheit, 'welche von der regelmäßigsten Bildung genommen sind, 'richtiger, als welche Völker bilden können, die, um mich 'des Gedankens eines neuern Dichters zu bedienen, von dem 'Ebenbilde ihres Schöpfers halb entstellet sind.' — Die Gesetze, nach welchen sich die menschliche Bildung klimatisch bestimmt, sind hiermit freilich noch nicht erschöpft. Die Beschaffenheit des Erdkörpers polarisiert sich nicht bloß nördlich und südlich, sondern auch östlich und westlich, und auch in dieser Rücksicht scheinen die schönsten Bildungen innerhalb einer gewissen Breite gefunden werden. So möchten auch in der südlichen Halbkugel, die vermöge der Polarität weit mehr Waßer als Land enthält, wo dieß stattfindet, z. B. auf den Südseeinseln, die schönsten Bildungen sich weit näher am Aequator finden, als in der nördlichen Halbkugel, u. s. w.

Genug, wo die Natur die menschliche Gestalt schön bildet, hat sie in derselben einen Stil, d. h. die Beschränkung der möglichen Mannichfaltigkeit beruht auf einem, der menschlichen Organisation inwohnenden, nicht ihr fremden Princip; der Charakter der Menschheit spricht sich da am reinsten aus. Es giebt also auch in der menschlichen Schönheit etwas allgemein Geltendes, wenn es schon von jenen manieriert gebildeten Nationen nicht anerkannt wird. Das darf uns nicht irren; machen es doch die Manieristen in der Kunst mit dem einfachen Stile der großen Meister eben so.

Es begreift sich, daß Nationen, die aus einer solchen einseitigen, ihnen von der Natur aufgezwungenen National-Physiognomie nicht hinaus können, in der bildenden Kunst, deren höchster Gegenstand die menschliche Gestalt ist, keine sonderlichen Fortschritte machen mögen, auch gar keine Anmuthung dazu haben; *) daß hingegen dieselbe unter einer von dieser Seite so begünstigten Nation, wie die Griechen waren, ganz vorzugsweise gedeihen mußte. Man hat gewöhnlich die Gymnastik als eine Hauptursache von dem Flor der bildenden Künste bei den Griechen angesehen; mir scheinen vielmehr beide aus derselben Quelle hergeflossene Wirkungen zu sein. Aus eben dem Grunde, warum die Griechen die Vollkommenheit der Plastik erfanden, mußten sie auch die Gymnastik erfinden, welche allen ihren Bewegungen die höchste Freiheit und Harmonie gab; sie halfen dadurch den stark angedeuteten Absichten der Natur nur nach.

*) wie hingegen 1808.

IX.

Johann von Fiesole.

Nachricht von seinem Leben, und Beschreibung seines Gemäldes 'Mariä Krönung und die Wunder des heil. Dominikus'.

Zum erstenmal gedruckt in Paris 1817. Fol. nebst fünfzehn Blättern, gezeichnet von W. Ternite und gestochen von Forsell.

Der Sinn und die Neigung für die ältere Malerei, welche sich seit einiger Zeit besonders in Deutschland wieder geregt haben, laßen mich eine günstige Aufnahme der folgenden Blätter hoffen. Johann von Fiesole nimmt unter den Herstellern und Förderern der Kunst, welche den großen Meistern des sechszehnten Jahrhunderts vorangegangen sind, eine bedeutende Stelle ein; und das Gemälde, wovon die vorliegenden Kupferstiche eine so getreue Vorstellung geben, als es durch bloße Umriße sich thun läßt, ist unstreitig eines seiner vorzüglichsten und merkwürdigsten Werke.

Meinem Zwecke, den Beschauer in den rechten Gesichtspunkt zu stellen, wird es nicht fremd sein, wenn ich einige Züge aus der Lebensgeschichte des Malers in Erinnerung bringe; denn was von vielen Künstlern in einem gewissen Grade gilt, läßt sich von ihm mit vollkommenster Wahrheit

behaupten: seine Bilder sind ein Spiegel seines Lebens und seiner Gesinnung.

Man weiß wenig von den früheren und weltlichen Lebensumständen dieses Mannes, deren Einfluß er selbst aufhob, so viel an ihm lag, indem er sich frühzeitig einem geistlichen Berufe ergab. Er ward im Jahre 1387 in Mugello, einer Landschaft des florentinischen Gebiets, geboren; sein weltlicher Name soll Santi Tosini gewesen sein*). Im Jahre 1407, also im ein und zwanzigsten seines Alters, trat er in den Prediger-Orden der Dominikaner, wo er den Namen des Bruders Johannes, und von dem Kloster, in welchem er eingekleidet war, den Beinamen von Fiesole erhielt **). Schon in früher Jugend hatte er angefangen die Kunst zu üben. Sein älterer Bruder war Miniaturmaler, und in Gemeinschaft mit diesem hat er nach damaliger Weise verschiedene Chorbücher fleißig mit kleinen Bildern ausgeziert, welche noch gegenwärtig in Florenz aufbewahrt werden. Diese erste Richtung seines künstlerischen Vermögens ist auch an seinen nachherigen Werken sichtbar geblieben, in dem reichlichen Gebrauch der Vergoldung, in der Behandlung der Farben und in der unendlichen Sorgfalt, womit er sogar die kleinsten Zierraten ausführte. Vasari nennt keinen andern Lehrer des Johannes, und vielleicht hat er auch keinen gehabt, sondern nur die Handgriffe der Miniatur von seinem Bruder, die der Fresko-Malerei von irgend einem andern Meister erlernt, übrigens aber sich in Ausübung der Kunst einer treuen Beobachtung der sichtbaren Welt, und den Eingebungen seines eignen Gemüthes überlaßen. Neuere machen

*) Etruria pittrice, T. I. No. XVII.

**) Lanzi Storia pittorica dell' Italia. Bassano, 1809, T. I. p. 60. 61.

den Gherardo Starnina zum Meister des Johann von Fiesole.*) Allein ich sehe nicht, auf welches gültige Zeugniß sich diese Angabe gründen könnte; denn Vasari schweigt nicht nur hievon, sondern sagt ausdrücklich, Starnina habe außer dem Masolino da Panicale keinen Schüler von irgend bedeutendem Verdienst gebildet. Was Vasari in der Lebensbeschreibung Masaccios meldet, Johann von Fiesole habe sich durch Betrachtung seiner Bilder vervollkommnet, hat an sich geringe Wahrscheinlichkeit, und möchte durch die Vergleichung ihrer Werke schwerlich bestätigt werden. Masaccio war fünfzehn Jahre jünger, und ehe er zu einiger Reife in der Kunst gedieh, mußte sich die Verfahrungsweise des Johann von Fiesole schon völlig festgesetzt haben. Auch lag es wohl nicht in der Sinnesart des letztgenannten, nach den neuen gewissermaßen weltlichen Erfindungen seiner Zeitgenoßen umher zu forschen. Er gieng in klösterlicher Abgeschiedenheit seine stille Bahn fort, und war auch in der Kunst genügsam mit den Gaben, welche ihm der Himmel verliehen und zu entfalten vergönnt hatte. Deswegen änderte er, wie Vasari berichtet, nicht gern an seinen Bildern, sondern beharrte bei seinen ersten Gedanken, weil er meinte, so sei es der Wille Gottes gewesen. Lanzi bemerkt mit Recht, daß man meistens in den Bildern des Johann von Fiesole mehr von der alten Weise des Giotto spüre, als in denen der meisten damaligen Maler. An Wißenschaft war ihm unstreitig Masaccio überlegen, und deswegen hat er einen allgemeineren Ruhm erworben; denn seine Gemälde, besonders die der Karmeliten-Kirche zu Florenz, wurden eine wahre Schule für die folgenden Maler.

---

*) Etruria pittrice l. c.

Der Eintritt in den geistlichen Stand war für Johann von Fiesole kein Hinderniß, in der Ausübung seiner Kunst fortzufahren. Der Orden der Dominikaner hatte seit seiner Stiftung nicht nur viele Lehrer der Theologie hervorgebracht, sondern er begünstigte auch unter seinen Mitgliedern die Erwerbung oder Ausübung weltlicher Wißenschaften und Fertigkeiten. Mönche des Sankt-Markus-Klosters zu Florenz waren die Baumeister verschiedener schöner Kirchen dieser Stadt, und ihre Laienbrüder dienten dabei als Handwerker. Später malte in eben diesem Kloster Fra Bartolomeo den größten Theil seiner erhabenen Gemälde.

So wie Johann von Fiesole die Kunst ausübte, war sie auch ein wahrer Gottesdienst. Er widmete sie ausschließlich geheiligten Darstellungen, und hatte dabei nicht einen eitlen Ruhm, noch ein flüchtiges Ergötzen, sondern die Erbauung und Freude der Gläubigen vor Augen, wenn sie die Gegenstände ihrer Verehrung in schöner Gestalt, in kostbarem Schmuck, und mit dem Ausdruck der Seligkeit im Gesicht erblicken würden. Er pflegte sein Gemüth durch Gebet zu reinigen und zu erheben, ehe er den Pinsel zur Hand nahm, und oft hat er vor dem Bilde des Gekreuzigten, während er es malte, Thränen vergoßen. Er war fleißig, und hat viele und dennoch sehr ausgeführte Bilder geliefert; jedem, der ihn um ein Gemälde angieng, wollte er gern willfahren, und pflegte zu antworten, man solle nur die Erlaubniß des Priors auswirken, an ihm werde es nachher nicht fehlen. Der Ertrag seiner Arbeiten wurde zu mildthätigen Gaben verwandt.

Ungeachtet der Bescheidenheit, ja Demuth des Johann von Fiesole wurde sein Verdienst dennoch frühzeitig anerkannt und hervorgezogen. Kosmus von Medicis, der Vater

des Vaterlandes, schätzte ihn, und trug ihm die Ausführung weitläuftiger Freskogemälde im Sankt-Markus-Kloster auf, wobei er Gelegenheit hatte, die würdigsten Männer seines Ordens zu verherrlichen. Er stellte einen Baum vor, neben dessen Stamme der heilige Dominikus stand: an den Zweigen hiengen in runden Rahmen die Bildnisse seiner ausgezeichnetsten Nachfolger, welche die Ordensbrüder von entlegenen Orten herbeigeschafft hatten. Nachher verzierte er mit seinen Gemälden verschiedene Kirchen in mehreren Städten Italiens; unter andern in Cortona und Orvieto. Der Pabst Nikolaus der Fünfte berief ihn nach Rom, und ließ ihn im Vatikan die Kapellen des heiligen Laurentius und des Sakramentes malen. Bei dieser Gelegenheit sah ihn der Pabst häufig, und gieng vertraulich mit ihm um; die Einfalt, Demuth und Frömmigkeit des kunstreichen Mannes erwarben ihm die Liebe des Pabstes, und als während dieser Zeit das Erzbisthum in Florenz erledigt ward, so wollte ihn Nikolaus mit dieser Würde bekleiden. Kaum hatte Johann dieses erfahren, als er den Pabst inständig bat, ihn dessen zu überheben: er fühle sich nicht berufen, ein ganzes Volk zu regieren, er sei gewohnt zu gehorchen, nicht Andere zu lenken, bei welcher Lebensweise auch die Gefahr des Irrthums geringer sei. Hierauf nannte er als den würdigsten einen andern Mönch des Prediger-Ordens, Fra Antonio, welcher dann auf seinen Vorschlag zur erzbischöflichen Würde erhoben ward, und sie löblich verwaltete.

In solchen Gesinnungen lebte Johann von Fiesole, mit stillem Gemüthe unabläßig darauf gerichtet, die Schönheit der geistigen Welt sichtbar aufzufaßen, durch strenge Mäßigkeit sich zur Betrachtung vorbereitend, mit wenigem genügsam, geduldig und vertragsam unter seinen Ordensbrüdern,

ein Tröster der Armen, ein Freund aller Menschen. Er starb im acht und sechszigsten Jahre seines Alters (1454) in Rom, und ward nach seinem Tode selig gesprochen, und durch die Beinamen: der selige Bruder Johannes (Beato Fra Giovanni), und der englische Bruder (Fra Angelico), geehrt. Sein Bildniß zeigt uns einen würdigen Greis mit kahlem Haupte, die gewölbte bilderreiche Stirn und das große Auge betrachtend gesenkt, voll milden Ernstes, und ohne irgend eine Mischung von Trübsinn oder düsterer Strenge.

Bei der klösterlichen Abgeschiedenheit, worin Johann von Fiesole lebte, und da er aus der Malerei zwar seinen zweiten Beruf, aber doch kein eigentliches Gewerbe machte, darf es uns nicht wundern, daß er keine große Anzahl von Schülern erzogen. Baldinucci hat von ihm gewissermaßen die venetianische Schule ableiten wollen, indem Johann von Fiesole der Lehrer des Gentile da Fabbriano gewesen sein soll, welcher wiederum Meister des Jakob Bellini ward. Lanzi erinnert hiegegen, daß es sich nicht mit der Zeitrechnung vertrage. Der einzige unbestrittene Schüler unsers Meisters, von dem man noch Werke kennt, ist Benozzo Gozzoli; dessen zahlreiche und verhältnißmäßig wohl erhaltene Gemälde die Hauptzierde des Campo santo in Pisa sind. Die heitere Farbenpracht des Johann von Fiesole, so wie seine erfindsame Mannichfaltigkeit in architektonischen Hintergründen, wovon wir auf den Nebenbildern des vorliegenden Gemäldes Proben im Kleinen sehen, konnte Benozzo Gozzoli unter der hohen Säulenlaube des pisanischen Kirchhofes nach einem großen Maßstabe entfalten, und hat es besonders in der Vorstellung des babylonischen Thurmbaues bewundernswürdig gethan. Auch die Wahrheit, und man

könnte sagen, die ungeschminkte Aufrichtigkeit in den Geberden der Handelnden hat er von seinem Meister geerbt, in der Anmuth und zarten Gemüthlichkeit hat er ihn vielleicht nicht ganz erreicht.

Nur weniges von den Werken des Johann von Fiesole ist im Kupferstich erschienen. Mir ist nichts bekannt geworden außer einem schlecht gestochenen Blatte in der Etruria pittrice *) und der Kapelle Nikolaus des Fünften in Umrißen **), welches aber nur eine rohe Arbeit ist. Diese Vernachläßigung ist begreiflich. Bei ihrem Aufkommen war die Kupferstecher-Kunst vorzugsweise auf die Werke der großen gleichzeitigen Meister gerichtet, und nachher wurde das Verdienst der älteren Maler gänzlich verkannt. Obige Kapelle war dergestalt in Vergeßenheit gerathen, daß die Schlüßel dazu fehlten, und Bottari, der römische Herausgeber des Vasari (im Jahr 1769) bemerkt, er habe, um die Bilder zu betrachten, zum Fenster hineinsteigen müßen.

Das vorliegende Gemälde ist im königlichen Museum zu Paris befindlich, wo es zuerst unter einer Sammlung von Bildern aus verschiedenen alten Schulen zu Anfang des Jahres 1815 nur auf kurze Zeit öffentlich ausgestellt wurde ***). Seit den Einbußen, welche das Museum erlitten, hat es in der Galerie des Louvre selbst Platz gefunden. Ehemals zierte

---

*) T. I. No. XVII.

**) Le Pitture della Capella di Nicolo V, opere del beato Giovanni Angelico da Fiesole esistenti nel Vaticano. Disegnate ed incise a contorni da Francesco Giangiacomo Romano. In 16 rami. Roma 1810. fol.

***) Notice des Tableaux des écoles primitives de l'Italie, de l'Allemagne, et de plusieurs autres Tableaux de différentes écoles, exposés dans le grand salon du Musée Royal. Paris 1815, p. 40...45.

es die Sankt-Dominikus-Kirche zu Fiesole, und Vasari beschreibt es folgendergestalt:

'Aber unter allen Werken, welche Fra Giovanni an's 'Licht gebracht, übertraf er sich selbst, und bewies seine hohe 'Vortrefflichkeit und Einsicht in die Kunst an einer Tafel, 'welche in derselben Kirche (San Domenico di Fiesole) neben 'der Thüre, wenn man hineintritt zur Linken, befindlich ist. 'Auf selbiger Tafel krönt Jesus Christus Unsere Liebe Frau, 'inmitten eines Chores von Engeln, und unter einer unend'lichen Menge von Heiligen, so Männern als Frauen, welche 'so zahlreich und so wohl ausgeführt sind, in so mannich'faltigen Stellungen, und mit so verschiedenem Ausdruck der 'Köpfe, daß man unglaubliche Freude und Süßigkeit bei ihrem 'Anblick empfindet; ja es scheint, als wenn dieselbigen Geister 'im Himmel nicht anders sein könnten, oder vielmehr, wenn 'sie Körper hätten, müßten sie so gestaltet sein. Denn alle 'diese heiligen Männer und Frauen sind nicht bloß lebendig, 'mit zarten und süßen Geberden abgebildet, sondern die ganze 'Färbung des Werkes scheint von der Hand eines Heiligen 'oder Engels zu sein, wie sie denn auch wirklich ist; weshalb 'mit gutem Grunde dieser fromme Ordensbruder allezeit 'Frate Giovanni Angelico benannt worden ist. Ferner die 'Geschichten von Unserer Lieben Frauen, und dem heiligen 'Dominikus, die im untern Rahmen des Bildes stehen, sind 'in ihrer Art göttlich, und ich für mein Theil kann ver'sichern, ich sehe dieses Werk niemals, ohne daß es mir als 'ein neues Wesen erscheint, und ich scheide davon, ohne mich 'je ersättigen zu können.'

Ich habe diese so richtig gefühlte Beschreibung aus dem Buche, welches immer die Grundlage der italiänischen Kunstgeschichte während der großen Jahrhunderte bleibt, in einer

wörtlich genauen Uebertragung hergesetzt, zuvörderst weil sie alle Zweifel über den Urheber und die Aechtheit des Bildes wegräumt; dann weil sie beweiset, daß es einen sehr hohen Rang unter den Werken des Johannes einnimmt. Denn Vasari hatte diese fast sämmtlich vor Augen, und zwar noch in ihrer völligen Frische, ehe sie durch den Verlauf der Zeit und Verwahrlosung beschädigt oder gar zerstört waren. Die Geschichten von der Mutter Gottes, deren Vasari erwähnt, beschränken sich freilich auf die am Grabe des Heilandes sitzende Jungfrau, auf dem vierten kleinen Bilde. Dieß darf uns nicht irren: es ist eine von den nicht ganz genauen Angaben, deren dem Vasari so manche entschlüpft sind, ohne daß dadurch der Werth seines Buches wesentlich vermindert würde.

Das Bild ist in seiner größten Höhe 6⅓ Pariser Fuß hoch. Unsere Leser werden sich einen anschaulichen Begriff von der Größe des Ganzen machen können, wenn wir bemerken, daß die Köpfe auf den besondern Blättern, und die kleineren Bilder genau nach dem Maße des Urbildes gestochen sind. Die Tafel, worauf es gemalt, ist aus drei Stücken zusammengefügt, und ganz vergoldet gewesen. Auf diesem Goldgrunde sind die mit Eiweiß angefeuchteten Waßerfarben aufgetragen, denn das Bild ist vor Verbreitung der Oelmalerei in Italien verfertigt. Die Heiligenscheine und die übrigen beträchtlichen goldenen Zierraten an den Gewändern sind ausgespart, und auf diese Art kommt der Goldgrund vielfältig zum Vorschein. Der verschwenderische Gebrauch des Goldes, welchen die ältere Malerei von den Mosaiken der griechischen Kirche überkommen hatte, und wodurch der Maler hier den Glanz des himmlischen Lichtes vorzustellen gedachte, bewirkt auf den ersten Anblick, es ist

nicht zu leugnen, eine befremdliche Störung. Der obere Raum zu beiden Seiten des Thrones, wo allein die freie Luft zum Vorschein kommt, ist dunkelblau; alsdann folgen in dichtem Gedränge die Engel und Heiligen bis auf den Vordergrund hinunter. Jeder Kopf ist aber durch den Heiligenschein, welcher ihn rings umgiebt, abgesondert; diese Unterbrechung gönnt dem Auge nirgends Ruhe, und neben diesem sonnigen Glanze des Goldes erscheinen die übrigen Farben, wie heiter sie auch an den Gesichtern, wie prächtig an den Gewändern sein mögen, gewissermaßen nur als Schatten. Die Heiligenscheine sind auf eigene Weise behandelt: die Zierraten davon sind nämlich vermittelst metallener zirkelrunder Formen dem Goldgrunde eingeprägt: man bemerkt deutlich die Vertiefungen in der Oberfläche des Holzes; und einige dergestalt eingedrückte Vertiefungen sind wiederum mit Farben ausgefüllt, um Sapphire, Rubinen, und andere Edelgesteine nachzuahmen, dergleichen man den irdischen Kronen einzufügen pflegte. Die Verschiedenheit der Muster zeigt, daß der Künstler sich nicht mit einer einzigen Form begnügte, sondern eine Menge gebrauchte, so daß dieser der Malerei fremde Schmuck einen beträchtlichen Aufwand von Mühe und Vorkehrungen erfordert haben muß. Die Glorie erscheint demnach nicht als ein schmaler ätherischer Lichtkreiß, der die Scheitel wagerecht oder schräg umgiebt, sich mit dem Haupte bewegt, und also auch den gleichen Verkürzungen wie alles übrige Sichtbare unterworfen ist; sondern, wie auch die Köpfe vorwärts, rückwärts oder seitwärts geneigt sein mögen, der Heiligenschein steht immer senkrecht, und umgiebt sie mit einem breiten goldnen Kreise, innerhalb dessen der Goldgrund bis an die Umriße der Gesichter tritt.

Was die Farben betrifft, so haben wir Ursache zu glauben, daß sie beträchtlich ausgeblaßt sind, nicht etwa durch irgend eine besondere Beschädigung, sondern bloß vermöge der Wirkung der Zeit und der ursprünglichen Mischung der Bestandtheile. Einige Engelsköpfe zunächst am Throne, welche sich zufällig frischer als die übrigen erhalten haben, geben uns einen Maßstab für die Wärme und Kraft des Malers in der Färbung des Fleisches. So wie aber die Farben jetzt in ihrer Gesammtheit dastehen, nehmen sie sich einigermaßen grell aus, ohne doch recht kräftig zu sein. Dieß rührt von der eigenthümlichen Behandlung her: der Künstler hat durchaus die Wirkung der Widerscheine nicht gekannt, oder sie wenigstens nicht in seine Nachahmung aufgenommen. Die verschiedenen Farben der Gewänder stehen neben einander, ohne von ihren Umgebungen Einflüße zu empfangen, oder sie ihnen zurückzugeben. Sie behaupten sich überall in ihrer Reinheit: die Schatten sind nicht durch Trübung, durch Versetzung mit Schwarz oder Braun hervorgebracht, sondern bloß durch Verdickung desselben Pigments; die stärksten Lichter sind mit Weiß aufgehöht, aber um alle Härte zu vermeiden, ist dieses Weiß mit äußerst feinen Pinselstrichen wie schraffiert aufgetragen. Man muß den Künstler bewundern, welcher dennoch seinen Gestalten so viel Rundung zu geben wußte; allein die frühe Gewöhnung des Miniaturmalers, im alten Sinne des Wortes, ist darin nicht zu verkennen.

Die Anordnung ist sehr verständig: sie vereinigt jene Symmetrie, welche den Eindruck einer feierlichen Handlung gewährt, mit lebendiger Fülle und Mannichfaltigkeit; der Künstler hat dabei gründliche Kenntniß der Linien-Perspektive bewiesen. Das Gerüste des Ganzen ist architektonisch. Es

stellt eine die ganze Breite des Gemäldes einnehmende und zu beiden Seiten in's Unbestimmte hin zu verlängernde Stiege von neun Stufen vor: diese Stiege führt zu dem in der Mitte befindlichen Throne hinauf, welcher oben eine sechseckige Fläche bildet. Die drei zurücktretenden Seiten des Thrones sind von reich bekleideten Wänden umgeben, die drei vorspringenden Seiten von einem Thronhimmel mit gothischen Spitzbogen überwölbt. Zu diesem Thron führt ein gleichfalls dreiseitiger Vorsprung der Treppe, dessen vordere Seite den großen Seitenflügeln parallel dem Beschauer gerade gegenüber liegt, während die Nebenseiten rechts und links schräg ablaufen. Der winklichte Ausschnitt des Gemäldes am obern Rande stimmt hiemit überein: man darf diese Linie nur in Gedanken vorwärts neigen, so hat man die Form des ganzen Baues.

Der Maler hat den Gesichtspunkt gegen die Gewohnheit seiner Zeit niedrig angenommen, denn der Horizont des Bildes läuft an dem untern Rande der vorspringenden Treppe hin. Die architektonische Voraussetzung gab ihm das Mittel an die Hand, seine Gestalten im engsten Gedränge dennoch stufenweise über einander erhöht gehörig erscheinen zu laßen. Die Engel stehen oben zu beiden Seiten des Thrones, auf den Stufen hinabwärts sind Erzväter, Apostel und Heilige geordnet; den Vordergrund, ein Estrich vor der Treppe, nehmen knieende Heilige ein. Nur die vorspringenden Stiegen, aus geädertem Marmor von verschiedenen Farben, sind leer von theilnehmenden Zuschauern gelaßen: hier ist bloß die Jungfrau zu dem Sitze ihres Sohnes seitwärts hinangestiegen. Auf solche Art ist die Haupthandlung gehörig abgesondert und eingefaßt; nichts stört hier den hinanstrebenden Blick des Betrachters, und

der Künstler hat zugleich sorgfältig Rechenschaft davon abgelegt, wie die umher versammelten gemalten Zeugen ungehindert der Krönungsfeier zuschauen können, welche den Gegenstand des allgemeinen Entzückens ausmacht.

Wenn wir uns nun zu den einzelnen Gestalten wenden, so müßen wir zuvörderst die Erfindsamkeit des Künstlers bewundern, der bei einem Gegenstande, wobei eigentlich keine Entgegensetzung der Charaktere stattfindet, und ein verwandter Ausdruck der liebevollen Freude uud stillen Seligkeit auf allen Gesichtern erfordert wird, eine so große Mannichfaltigkeit innerhalb der Gränzen des Würdigen und Schönen zu erschaffen wußte. Man wird nicht sagen können, daß irgend ein Kopf den andern wiederhole. Uud diese Mannichfaltigkeit erstreckt sich nicht bloß auf die Züge und den seelenvollen Blick, sondern auch auf den Wuchs und die Anordnung der Haare, und auf den Bartwurf, welcher meistens von ungemeiner Schönheit ist; endlich auf die Geberden und Stellungen. Durch die Anordnung des Ganzen hatte der Maler sich den Vortheil gesichert, Gestalten in allen Richtungen, ganz von vorn, seitwärts gewandt, und vom Rücken her zeichnen zu können, während sie doch alle auf die Haupthandlung im Mittelpunkte gerichtet sind.

Die Augen sind immer beseelt und von großer Klarheit, aber nicht immer ganz richtig gezeichnet: der Augenstern erscheint an Profilköpfen mit einer breiteren Rundung als er billig haben sollte. Hüten wir uns jedoch, dieses sofort der Unkunde des Malers beizumeßen. Wir können vortrefflich geschnittene Steine aus der Zeit der ersten römischen Kaiser anführen, woran sich derselbe Fehler, oder wenn man lieber will, dieselbe Licenz in Abbildung des Auges bemerken läßt. Es ist als ob Johann von Fiesole

sich nicht gern entschloßen hätte, den Augenstern in einer Verkürzung zu malen, wodurch er seine Durchsichtigkeit und Empfänglichkeit für das Licht großentheils einbüßt.

Der Ton der Fleischfarbe hat viel Wahrheit, und wenn man auf die Wirkung des Verbleichens Rücksicht nimmt, so muß sie ursprünglich auch von großer Wärme gewesen sein. Die jugendlichen und weiblichen Hände sind von sehr zierlichen Formen; die Hände sind durchgehends in ungezwungenen und zum Theil sprechenden Bewegungen vorgestellt. Nur die Linke der heiligen Magdalena, welche das Salbengefäß hält, ist nicht zum glücklichsten gerathen. Auf den ersten Blick glaubt man, das Gefäß müße herunter fallen, bis man sich erinnert, daß der Gesichtspunkt beträchtlich tiefer liegt.

Die Zeichnung des Nackten ist nicht die Stärke unsers Meisters. Der Leib des Heilandes auf dem kleinen Bilde der Auferstehung ist mager und hölzern; etwas freier und lebendiger, wiewohl schmächtig, sehen wir dieselbe Gestalt auf dem Bilde der Geiselung am Gewande des heiligen Nikolaus. Die damals üblichen Gegenstände der Malerei machten dem Künstler nur in wenigen Fällen die Aufgabe unbekleidete Körper darzustellen; die Sitten und Kleidertrachten waren der Beobachtung der Natur in diesem Stücke nicht günstig; einen Geistlichen entfernten vollends seine Begriffe von Zucht und Sittsamkeit hievon, und eigne Veranstaltungen für die Kunst, um jenem Mangel abzuhelfen, gab es noch nicht. Die Wißenschaft der Anatomie ist dem Johann von Fiesole völlig fremd geblieben; an den wenigen nackten Theilen, die er uns zeigt, dem Gesichte, dem Halse, den Händen, hat er treulich beobachtet und nachgeahmt was auf der Oberfläche erscheint: aber man kann nicht sagen, daß seine Zeichnung von den Werkzeugen der Bewegung, die un-

ter der Haut versteckt liegen, und dem innern Bau der Theile eine bestimmte Rechenschaft ablege. Auf dem ganzen Hauptbilde findet sich kein unbekleideter Arm, ja was noch auffallender ist, weder ein bekleideter noch unbekleideter Fuß.

Dagegen besaß Johann von Fiesole eine große Meisterschaft in den Gewändern. Die Stoffe sind zwar nicht durch ihren eigenthümlichen Glanz und ihre Art das Licht einzusaugen und zurückzuwerfen, wohl aber durch ihren Fall und den Bruch der Falten, von dem ätherischen Schleier der Jungfrau an, bis zu dem schweren damastenen Mantel des heiligen Nikolaus, gehörig unterschieden. Die königlichen, bischöflichen und geistlichen Ordens-Gewänder haben in der Fülle eine gewisse majestätische Einfachheit: die weibliche Bekleidung, und besonders die der Engel aus leichteren Stoffen gewebt, ist anmuthig geordnet. Die langen Gewänder der Engel sind gegürtet, aber dergestalt, daß ein Ueberschlag den Gürtel verbirgt: hiedurch wird die Einförmigkeit der gleichmäßig herabwallenden Falten vermieden, und die Schlankheit der Gestalten hervorgehoben. Ueberhaupt ist in dem Faltenwurf nirgends etwas Steifes oder ängstlich zurecht Gelegtes: Alles ist durch die gegenwärtige oder vorhergehende Bewegung bestimmt. Auch finden sich keine von jenen störenden Querfalten, welche den Gang der Glieder unterbrechen.

Beschauer, welche an die Darstellungen der neueren Malerei gewöhnt sind, werden vielleicht dem Maler einen Vorwurf daraus machen, daß er eine Handlung, welche im Mittelpunkte des Empyreums gedacht werden muß, auf so irdische Weise abgebildet habe: eine steinerne Schaubühne; keine schwebenden oder fliegenden Gestalten; alle ganz körperlich, sitzend, stehend oder knieend, den Gesetzen der Schwere unterworfen; bloß die Beleuchtung eines gewöhnlichen Ta-

ges; nirgends ein Ausblick in die Glorien des Himmels. Ein Dichter, wie Dante, kann freilich seine Hörer zu immer leuchtenderen Sphären hinauf entrücken, die verklärten Gestalten durch umhüllende Ausstrahlungen hindurch zeichnen, und zuletzt Alles in einem Ocean von Licht verfließen laßen: denn das innere geistige Auge kennt keine Blendung. Der Maler hingegen, der für den sinnlichen Blick arbeitet, welchen Schwung auch seine Einbildungskraft nehme, wird schwerlich den irdischen Voraussetzungen entgehen können. Das Licht auf der Tafel kann nur durch den Gegensatz der Schatten fühlbar gemacht werden. Die Gestalt erscheint nur durch Farbe, und alle Farbe ist Trübung des Lichtes; sobald die Figuren nicht in schwebender Bewegung sind, sobald sie ruhen, erfordern sie eine Unterlage: dazu hat man in den ätherischen Regionen Wolken ersonnen. Aber auch die Wolken gehören der Atmosphäre des Erdkreises an; schon bis zu den Gipfeln der höchsten Berge erheben sie sich nicht, und der Himmel strahlt dort in tiefem ewig ungetrübtem Blau. Vielleicht ist es also beßer, wenn der Maler sich auf den Kampf mit ungleichen Waffen gar nicht einläßt, und nicht erzielen will was ihm dennoch unerreichbar bleibt. Die alten Maler zogen überhaupt nicht gern in das Gebiet ihrer Kunst, was nicht eine bestimmte Form hat. Sie wißen nichts von Luftperspektive, und schildern die Gegenstände der Fernen nicht in verschwimmender Dämmerung, sondern nur verkleinert, sonst eben so deutlich und strenge umgränzt wie das Naheliegende. Sie malen keine Massen von grünem Laube, sondern einzelne Zweige und Blätter; geben dem mannichfaltigen Wuchse der Bäume gern eine gewisse Regelmäßigkeit, und wählen am liebsten solche, denen sie schon in der Natur eigen ist, wie die Palme und Cypresse.

In der Art nun, wie Johann von Fiesole eine so hohe und geheimnißvolle Handlung gefaßt hat, offenbart sich jene kindliche Sinnesart, welche die himmlischen Dinge auf menschliche Weise begreift: eine Sinnesart, welche in der Herablaßung, womit sich die heilige Schrift vertraulicher Gleichnisse bedient, ihre Rechtfertigung findet. Alles ist nach der Art einer Krönung unter Sterblichen gedacht. Eine hohe, und dennoch demüthige Fürstin, die Kaiserin des Himmels, wie unsere Dichter des Mittelalters sie nannten, wird nach langer Entfernung aus ihrer Heimat von ihrem geliebten und liebenden Sohne empfangen, und zu gleicher Würde mit ihm erhoben. Der Thron ist verziert wie der eines sterblichen Monarchen; nur die neun Stufen dürften eine Anspielung auf die Zahl der himmlischen Sphären sein. Die bewährtesten und geehrtesten Diener des Reiches stehen umher als Zeugen, in ehrerbietiger Freude und Erwartung, oder auch sich unter einander über das frohe Ereigniß besprechend. Eine frohe Musik begleitet und verkündigt den feierlichen Augenblick.

Die Jungfrau kniet auf der obersten Stufe vor dem Thron, vorwärts geneigt, die schönen Hände über der nur leise angedeuteten weiblichen Brust gefaltet, mit derselben innigen und liebevollen Ergebung, womit sie die erste Botschaft des Engels empfieng. Nichts geht über die Zartheit und Anmuth dieser hingehauchten Gestalt, über die Klarheit des unschuldigen Hauptes. Sie ist mit königlichem Schmuck angethan: ein luftiger Schleier fällt bescheiden auf ihre Stirn, läßt aber die blonden Haarflechten durchscheinen, und verhüllt nicht die Form des Kopfes. Der rothe Leibrock kommt nur an den Aermeln zum Vorschein; über diesem trägt sie ein weites blaues Gewand, das, an den Seiten offen, die Arme frei läßt; dann den königlichen Mantel, der von den

Schultern bis über die Füße herabwallt, und violett oder purpurn gewesen, aber leider sehr verblichen ist.

Der Heiland hat sich zur Linken des Thrones gesetzt, um seiner Mutter den Platz zu seiner Rechten frei zu laßen. Er ist nach hergebrachter Weise mit einem rothen Leibrock und blauen Mantel bekleidet. An den Aermeln kommt blaues Unterfutter zum Vorschein; unter dem aufgeschlagnen Mantel Grauwerk, welches zwar unvollkommen ausgedrückt, aber an der schichtenweise helleren und dunkleren Farbe erkennbar ist. Dergleichen bemerkt man auch unter dem Obergewande der Jungfrau. Es ist hiebei nicht an das irdische Bedürfniß einer warmen Bekleidung zu denken; sondern Pelzwerk gehörte im Mittelalter, ohne Rücksicht auf die Jahreszeit, zum festlichen Schmuck: dieß beweisen viele Miniaturen in den Ritterbüchern, und wo sonst die damaligen Trachten dargestellt werden.

Die Gestalt des Heilandes ist nicht in gleichem Grade gelungen, wie die der Maria; man möchte jener etwas mehr Kraft und Jugend wünschen: die Spuren des menschlichen Leidens scheinen in den Gesichtszügen noch nicht ganz verwischt zu sein. In dem ganzen Wesen Jesu ist etwas Väterliches, und es fällt schwer, ihn sich als Sohn zu denken. Er hält die Krone besonnen auf beiden Händen, um sie so sanft als möglich auf das geliebte Haupt herabzusenken.

Der Engel sind zu jeder Seite des Thrones zwölf, wenn man die mitzählt, welche von den vorn stehenden fast ganz verdeckt werden. Sie sind alle als Knaben, schon dem Jünglingsalter nahe, mit lockigem Haar, langen wallenden Gewändern, und großen purpurnen Fittigen vorgestellt. Ueber der Scheitel haben sie ein rothes Flämmchen. Einen einzigen ausgenommen, der zur Rechten des Thrones anbetend

steht, sind die übrigen, deren Handlungen sich wahrnehmen laßen, insgesammt damit beschäftigt, den festlichen Augenblick durch Musik zu feiern und zu verkündigen. Die, welche auf Blase-Instrumenten spielen, stehen weiter zurück: zwei lange Posaunen erheben sich zu beiden Seiten des Thrones in die azurne Luft; andre durchkreuzen sich in verschiednen Richtungen, um anzudeuten, daß der durchdringende Posaunenschall den Gegenstand des allgemeinen Jubels in alle Fernen und Richtungen des Himmels verbreiten soll. Es ist unverkennbar, daß einige von diesen Engeln sowohl durch die dunklere Farbe und das krausere Haar, als durch die geschwollenen Lippen und die etwas eingedrückte Nase als Mohrenknaben bezeichnet sind. Dieser seltsame Gedanke scheint durch eine Sitte des irdischen Lebens veranlaßt, da man bei öffentlichen Aufzügen die lärmende Musik der Pauken und Trompeten, um sie desto auffallender zu machen, wohl durch Menschen aus fremden Welttheilen ausüben läßt. Die edelsten und schönsten Gesichtszüge hat der Maler für diejenigen Engel aufgespart, welche auf allerlei Saitenspiel eine sanftere Musik anstimmen. Vier von ihnen sind im Kupferstich auf besondern Blättern wiederholt: lauter Knabengestalten voll lieblicher Unbefangenheit und seliger Unschuld. Sie rühren die Saiten mit einer anmuthigen Nachläßigkeit, als wäre Harmonie ihre eigne Natur; der letzte, welcher eine Art von Geige spielt, und etwas hineinwärts gewandt ist, scheint wie freudetrunken und verliebt in die Töne, welche er seinem Instrumente entlockt. Ihre ganz sichtbaren Gewänder sind von vorzüglich heiteren Farben: hellblau und hellroth, zu jeder Seite des Thrones in umgekehrter Ordnung.

Außer den Blase-Instrumenten besteht das Concert aus einer kleinen Orgel; einem Tamburin, einer Handtrommel,

zwei Cithern und zwei Geigen von verschiedener Form. Es ist zu verwundern, daß der Maler nicht ein Saiten-Instrument angebracht hat, welches lateinisch psalterium, von unsern alten Dichtern 'Rotten' genannt wird, und häufig in Abbildungen aus dem Mittelalter vorkommt. Vielleicht war es damals schon aus dem Gebrauch gekommen.

Der versammelten Heiligen sind zur Linken des Beschauers achtzehn, zur Rechten zwei und zwanzig: unter diesen letzteren sind aber zwei weibliche Gestalten so verdeckt, daß nur der Mund und ein Theil der Wangen der einen zwischen der heiligen Katharina und Agnes, von der andern Hals und Kinn hinter der heiligen Agnes, zum Vorschein kommt. Sie laßen sich also nicht näher bestimmen, werden nur mit Mühe bemerkt, und scheinen bloß zur Ausfüllung des leeren Raums da zu sein. Man sieht, der Maler hat keine ängstliche Symmetrie in dem lebendigen Gedränge beobachtet.

Den Zug eröffnen gleichsam zu oberst auf den Stufen zwei Männer des alten Bundes: rechts vom Throne Moses, bejahrt und mit dem Ernst des Gesetzgebers, gegenüber David mit der Königskrone, und begeistert erhobenem Blick. Ohne Zweifel hat uns Johann von Fiesole durch die Wahl dieser beiden das Wesen des gesammten alten Bundes, das Gesetz und die Propheten, vergegenwärtigen wollen. Eben so stehen, zunächst bei jenen, die beiden vornehmsten Gründer der christlichen Kirche, die Apostel Petrus und Paulus, einander gegenüber. Auch die übrigen Lehrer des neuen Bundes sind mit Sinn geordnet, jeder hat sein eigenthümliches Gepräge; da jedoch die Gestalten einander zum Theil verdecken, und die hergebrachten Attribute nicht immer beigefügt werden konnten, so hat der Maler die Inschriften auf den Heiligenscheinen zu Hülfe genommen, um sie kenntlich zu

machen. Zur Linken des Beschauers steht ganz oben, vor dem Moses, Johannes der Täufer, zunächst an ihm Petrus mit seinen Schlüßeln, hinter diesem Andreas mit dem schrägen Kreuz; eine Stufe weiter unten Bartholomäus, ebenfalls mit dem Werkzeuge seines Märterthums in der Hand, vor ihm der jüngere Jakobus, und voran der Evangelist Johannes, mit wallendem weißem Haar und Bart, in den Händen ein aufgeschlagenes Buch und eine Feder, in ehrwürdigem Greisenalter, als in welchem er sein Evangelium und das Buch der Enthüllung abgefaßt hat. Unter diesem steht Sankt Markus mit einem Buch, und vor ihm Simon der Prediger. Dann folgen Kirchenlehrer und Heilige der späteren Jahrhunderte.

Auf der andern Seite steht hinter David der Apostel Matthias, Thaddäus hinter dem heiligen Paulus; eine Stufe niedriger voran der ältere Jakobus, als Wanderer mit seinem Pilgerstabe; hinter ihm Philippus und der Evangelist Matthäus, und damit endigt hier die Reihe der Apostel.

Wir gehen zur untern Hälfte des Bildes auf der linken Seite des Beschauers über. Der Maler hat natürlich den Stifter seines Ordens besonders hervorgehoben. Der heilige Dominikus steht voran, in seinem Ordensgewande, das aber hier in der Verklärung mit goldenen Sternen besäet ist; ein Stern schwebt über seiner Scheitel; in der Linken hält er einen Lilienzweig, in der Rechten ein aufgeschlagenes Buch, worin man auf Lateinisch sein geistliches Vermächtniß, nämlich die letzte Ermahnung des Sterbenden an seine Schüler, und eine Anrufung dieser an ihren Schutzheiligen lieset *).

*) Mit Wegnahme der Unregelmäßigkeiten, welche theils aus der damals üblichen Schreibung, theils aus der italiänischen Aus-

Der Ausdruck seines Gesichtes ist eine feurige entzückte Andacht. Dieselben Züge kommen auf allen den kleinen Bildern genau so wieder, und wir dürfen versichert sein, das wahrhafte Bildniß des heiligen Dominikus, oder wenigstens das zur Zeit des Johann von Fiesole für ächt geltende vor uns zu sehen. Hinter ihm steht der heilige Augustinus, durch seine Tracht als Bischof, durch die Feder als Kirchenlehrer kenntlich gemacht. Auf dem vorderen Raume knieend folgen auf einander vom Rande gegen die Mitte zu: der heilige Benediktus, Carolus Magnus, Thomas von Aquino, Sankt-Antonius, Sankt-Franciscus, Sankt-Nikolaus, und eine siebente Gestalt, die man nur vom Rücken her sieht, und die wir aus Mangel an Attributen nicht zu benennen wißen: die Feder scheint einen Kirchenlehrer zu bezeichnen. Die geistlichen Ordens-Stifter sind in der Tracht ihrer Regel, jedoch mit goldenen Zierraten abgebildet. Nach der italiänischen Ueberlieferung sollen die Köpfe des heiligen Antonius, des Franciscus von Assisi und des Thomas von Aquino ebenfalls von wahrhaften Bildnissen entnommen sein. Wir haben kei-

---

sprache einzelner Buchstaben entsprungen sind, lauten die Worte folgendermaßen:

Haec sunt, quae vobis tantum, filii carissimi, hereditario jure possidenda relinquo: Caritatem habete, humilitatem servate, paupertatem voluntariam possidete.

* * *

O spem miram, quam dedisti
Mortis hora te flentibus,
Dum post mortem promisisti
Te profuturum fratribus.
Imple, pater, quae dixisti,
Nos tuis juvans precibus:
Quantum signis claruisti
In aegrorum corporibus.
Nobis gratiam facias Christi,
Aegris mederi moribus.
Imple, pater, quae dixisti;
Nos tuis juvans precibus,
Quantum signis claruisti
In aegrorum corporibus.

nen Grund dieß zu bezweifeln, da Vasari bezeugt, Johann von Fiesole habe auf mehreren seiner Werke die Bildnisse wirklicher sowohl lebender als verstorbener Menschen angebracht; und es erhöhet den historischen Werth seines Gemäldes.

Die Stickereien auf dem Obergewande Karls des Großen erscheinen auf unserm Kupferstiche als Bienen, im Original sind sie aber ein freier blumenartiger Zierrat. Wir bemerken dieß nur, damit man nicht etwa dem Maler eine Gelehrsamkeit zuschreibe, die er nicht besaß, oder sich wohl gar auf ihn als einen Zeugen berufe: da man in neueren Zeiten behauptet hat, goldene Bienen seien das Merkzeichen der ältesten fränkischen Könige gewesen, woraus mit der Zeit die Lilien entstanden. Die Krone ist mit Lilien verziert. Die drei am Kragen des kaiserlichen Mantels herabhängenden Kronen sollen ohne Zweifel die kaiserliche, die fränkische und die italiänische bedeuten.

Der heilige Thomas von Aquino hält ein aufgeschlagenes Buch, worin auf dem einen Blatte der ambrosianische Lobgesang, auf dem andern Verse aus einem Psalme stehen. Auf der Brust trägt er ein Kreuz in einer Strahlenkrone; das Buch strahlt ebenfalls Licht nach allen Seiten aus.

Der heilige Nikolaus ist mit der Pracht vorgestellt, die einem morgenländischen Bischofe, und einem Heiligen gebührt, von welchem Wunder der Freigebigkeit erzählt werden. Die schweren Stoffe seiner faltigen Gewänder sind grün, vielleicht als die Farbe der Hoffnung; auch die großen Blumen-Schnörkel, womit sie ganz durchwirkt sind, nur in verschiedenen Abschattungen derselben Farbe. Die goldnen Kugeln am Boden neben ihm sind eine Anspielung auf die drei Beutel Goldes, die er einem armen Edelmann zuwarf,

um dessen drei Töchter auszustatten, welche diese eben der Verführung Preis zu geben im Begriffe war. Besondere Bewunderung verdienen die kleinen Bilder, die auf dem Mittelstreif des bischöflichen Mantels gestickt sind, und die Passion des Heilandes vorstellen. Der Maler hat seine Gedankenfülle in geistreichen Entwürfen bis zur Verschwendung bewährt; jede dieser Gruppen in ihrem engen Raume enthält den Keim eines vortrefflich geordneten Gemäldes. Auf dem untersten Bilde, wo die Figuren in den Falten halb verloren gehen, sind dennoch die in Schlaf versunkenen Jünger, und der am Oelberg betende Heiland mit natürlichen Geberden geschildert. Hierauf folgen der Judaskuß, die Verspottung unter der Dornenkrone, die Geiselung, und oben die Auferstehung. Die Henkersknechte in dem Bilde der Geiselung sind meisterlich charakterisiert. Die pöbelhafte Geberde des einen, der ein Knie gegen die Hüfte des Heilandes stemmt, um die Bande schärfer anzuziehen, dürfte einem neueren Maler vielleicht zu gewagt scheinen; aber sie ist eben so keck gedacht, als frei und lebendig ausgeführt.

Rechts auf den unteren Stufen stehen drei Märtyrer mit Palmenzweigen in den Händen: zu oberst Sankt Petrus Dominikanus, ein Schüler des heiligen Dominikus, mit noch blutrünstigem Haupte; vor ihm der heilige Laurentius mit seinem Rost, dann der heilige Stephanus; hinter ihnen Sankt-Georg, ganz gepanzert, und die Linke im Eisenhandschuh auf seinen Schild gestützt; bieder und ehrenfest wie ein christlicher und ritterlicher Krieger, sonst eben nicht mit dem Aeußern heldenmäßiger Kraft ausgestattet.

Auf dem vorderen Raume knieend sind an dieser Seite die weiblichen Heiligen sittsam versammelt, wie auch in irdi-

schen Tempeln die frommen Frauen einen abgesonderten Raum einnehmen. Außer den zwei fast ganz verdeckten Gestalten, deren wir oben erwähnten, wißen wir drei von ihnen nicht zu benennen: am Rande eine gekrönte Jungfrau mit einem Pfeil, dann noch zwei schöne jugendliche Köpfe hinter den andern: die bekannten sind Agnes, Katharina, Klara, Cäcilia und Magdalena. Die heilige Agnes hegt ihr Lamm zärtlich in den übereinander gelegten Händen; ihr offner Mantel ist durch den Gürtel gezogen, und bildet schöne Falten; sie ist bescheiden horchend zur heiligen Katharina hinübergewandt. Diese, auf ihr Rad gestützt, scheint über die frohe Begebenheit begeistert gesprochen zu haben: ihr Blick ist voll schmelzenden Entzückens, die Augensterne halb von dem oberen Augenliede verdeckt. Die heilige Anna, in der ihr eigenthümlichen Nonnentracht, hält die Hände mit freudigem Erstaunen erhoben: der zurückgeschlagene Sonnenschleier fällt auf ihre Schultern herab, ein weißes Tuch umgiebt ihren Hals bis an das Kinn, und versteckt ihre Haare. Die heilige Cäcilia ist mit einem wunderschönen Rosenkranze geschmückt, vermuthlich in Anspielung darauf, daß sie gerade an ihrem Hochzeittage jene himmlische Harmonie vernahm, welche sie zur Entsagung auf irdisches Glück begeisterte. Die heilige Magdalena, ganz vom Rücken her abgebildet, ist durch die aufgelösten blonden Haare und das Salbengefäß kenntlich; doch ist ihre Stellung nicht zufällig oder unbedeutend: sie scheint, unbekümmert um alles Uebrige, mit inbrünstiger Andacht dem Throne des Heilandes zugewandt zu sein.

Ob die Wahl der vorgestellten Heiligen ganz von dem Künstler abgehangen, oder ob ihm dabei die besondere Andacht seiner Klosterbrüder Manches vorgeschrieben, läßt sich nicht mit Gewißheit ausmachen; doch ist das letzte wahr-

scheinlich. So lange die Kunst für den Gottesdienst arbeitete, war dieß ja meistens der Fall, auch bei den Werken der größten Meister. Mengs hat über diese Art von Gegenständen, wo Heilige des alten und neuen Bundes, der Kirchengeschichte und der Legende, um die Jungfrau anbetend versammelt sind, das Treffende gesagt, und den ungeschickten Einwurf zurückgewiesen, daß diese Heiligen ja in verschiedenen Jahrhunderten, und lange vor oder nach der Jungfrau Maria gelebt. Der Schauplatz ist nicht auf Erden, im Himmel giebt es keine Zeitrechnung. Die Handlungen der Gottheit sind ewig, und gar wohl konnten also die seligen Geister der Frommen aus den verschiedensten Zeitaltern in einer himmlischen Vision als Zeugen einer Begebenheit erscheinen, welche sich unmittelbar an die Himmelfahrt Mariä anschließt.

Bei den kleinen Bildern im unteren Rahmen fällt freilich die Störung der häufigen Vergoldungen weg, sie erscheinen aber dennoch in einer gewissen Entfernung fleckig, weil der Maler die örtlichen Farben überall auf das treueste nachgeahmt, ihre Gegensätze aber nicht durch die Widerscheine und das Helldunkel in Uebereinstimmung zu bringen gewußt hat. Dazu kommen die vielen schwarzen und weißen Ordenskleider des Dominikus und seiner Schüler, deren Harmonie mit dem Uebrigen auch für den geschicktesten Koloristen eine schwierige Aufgabe sein dürfte. Je mehr man aber diese Bilder aus der Nähe betrachtet, desto mehr muß man sie bewundern. Die mannichfaltigen Hintergründe haben nicht bloß das Verdienst einer Linear-Perspektive, sondern es ist darin eine Wirkung des Zurücktretens und der Vertiefung; die Anordnung ist vortrefflich; die Handlung ist jedesmal auf das klarste und sinnigste gefaßt; die Geberden der Theilnehmer sind eben so lebendig als natürlich, und der Aus-

druck der Gesichter hat das eigenthümlichste Gepräge nach den Altern, Ständen und Gemüthslagen der Handelnden.

Das erste Bild zu unsrer Linken hat Bezug auf die Stiftung des Prediger-Ordens *). Als Dominikus im Jahr 1215 dem Pabst Innocentius dem Dritten den Plan zu seinem neuen Orden vorlegte, fand er ihn einigermaßen schwierig. In der folgenden Nacht aber schien dem Pabst in einem Traum die Kirche des Laterans Einsturz zu drohen: er sahe dieß mit Bekümmerniß und Schrecken, als Dominikus herbeieilte, und den wankenden Bau stützte. Innocentius der Dritte, getroffen von der sinnbildlichen Bedeutung seines Traumes, bezeugte sich nun sehr willig, die Unternehmung des frommen Eiferers, als der Kirche heilsam, auf alle Weise zu begünstigen. Da dieses wundervolle Gesicht die große Bestimmung des Heiligen prophetisch verkündigte, so wird die Reihe der Geschichten schicklich damit eröffnet.

Der Pabst liegt schlafend in der Engelsburg. Der Einfalt des Zeitalters wird man es verzeihen, daß er auch im Bette mit den Zeichen seiner Würde, der dreifachen Krone, einem gestickten Mantel und zahlreichen Ringen an den Fingern angethan ist. Uebrigens ist die Lage des ruhig Schlafenden natürlich und voll Anmuth: die Linke stützt das jugendliche Haupt, die Rechte ist gegen das Bett gedrückt; in dem ganzen Wesen des Pabstes ist eine gewisse majestätische Unschuld.

Dominikus, voller Bekümmerniß, aber zugleich voller Entschloßenheit, stürzt sich dem vorwärts gesenkten Vorder-

---

*) Man vergleich über diese und die folgenden Geschichten insbesondere: Vita Sancti Dominici Confessoris, scripta per Theodoricum de Appoldia. Acta Sanctorum, Mensis Augusti, T. I. p. 562 sqq.

giebel des Laterans entgegen, um die wankenden Pfeiler zu stützen. Die Mauer hat einen Riß wie vom Erdbeben; auch der Thurm der Engelsburg, vermuthlich treu nach dem damaligen Zustande des Gebäudes abgebildet, ist geflißentlich etwas schief geneigt.

Das zweite Bild zeigt uns das Innere der alten Sankt-Peters-Kirche nach byzantinischer Bauart, mit schlanken einander nahe stehenden Säulen, welche runde Schwibbogen tragen. Als der Heilige nach erlangter Bestätigung seines Prediger-Ordens in der Sankt-Peters-Kirche betete, erschienen ihm die Apostel Paulus und Petrus, und reichten ihm, jener ein Buch, dieser einen Stab, als Sinnbilder des Predigerthumes und der Wanderungen in fremde Länder. Sankt Dominikus, knieend, erhebt den Blick und die Hände voll Inbrunst, um die Gaben zu empfangen, welche die vortrefflich schwebenden Apostel ihm mit der einen Hand hinabreichen, während die andre segnend erhoben ist. Sie scheinen zu sagen, wie die Legende berichtet: 'Geh' und predige! Gott hat dich zu diesem Berufe erkoren.' Der den Dominikus begleitende Mönch, ebenfalls knieend, ist abwärts gewandt, so daß er die Erscheinung nicht gewahr wird, und ruhig fortbetet.

Das dritte Bild schildert ein Wunder, welches Dominikus in Rom verrichtet haben soll. Die Namen der Personen, die es betraf, der Schauplatz des Vorganges, endlich Zeit und Stunde, werden bestimmt angegeben *). Ein junger edler Römer, Namens Napoleon, Neffe des Kardinals Stefano di Fossa-Nova, hatte einen heftigen Sturz vom Pferde gethan, und war für todt weggetragen worden.

*) La Vie de Saint-Dominique, etc. Par le R. P. Touron, p. 223. 224.

Der heilige Dominikus befand sich im Kapitel eines von ihm neu eingerichteten Nonnen-Klosters, mit dem Kardinal, der bei der plötzlich erhaltenen Nachricht ihm ohnmächtig in die Arme fiel. Auf die Ermahnung seines Ordensbruders Tankred verwandte sich der Heilige im Gebet für die Rettung des jungen Mannes. Er feierte die Messe, und bei Erhebung der Hostie sah man ihn in einer Entzückung, welche die Erhörung seines Gebets anzukündigen schien. Hierauf trat er zu dem Ritter, der mit zerschlagenen Gliedern da lag, und hieß ihn im Namen Jesu Christi aufstehen, welches zum Erstaunen aller Anwesenden geschah.

Das Bild stellt, nach hergebrachter Freiheit, zwei verschiedene Augenblicke vor. An der linken Ecke sieht man das Vordertheil des empörten Pferdes, welches stampfend mit einem Huf den Kopf des abgeworfenen Reiters zerschmettert. Der übrige Schauplatz ist ein Kreuzgang des Klosters. Der junge Mann, noch in der Tracht, worin er geritten, einer Art von Koller, woran man blutige Flecken bemerkt, freudig zum Leben erwachend, streckt die Hände seinem Retter entgegen. Die segnende Geberde des Wunderthäters ist voll unaussprechlicher Würde, und zugleich voller Milde und Demuth: er scheint sich selbst als das Werkzeug einer höheren Kraft zu erkennen. Neben ihm steht der bejahrte Kardinal; aber unter allen Zuschauern, deren Gemüthsbewegungen so sprechend ausgedrückt sind, zieht ein zartes Mägdlein, die Schwester oder Geliebte des Todtgeglaubten, unsern Blick auf sich. So könnte die Dankbarkeit persönlich abgebildet werden. Noch müßen wir den Mann bemerken, welcher neben dem Ritter steht: seine Tracht, die Mütze und der vorn geschloßene Mantel, machen ihn als den Arzt kenntlich. Seine Aufmerksamkeit ist, ohne Beimischung

andrer Gemüthsbewegungen, einzig auf das Wiedererwachen des Genesenen gerichtet. Er erstaunt, möchten wir sagen, mit Kenntniß der Sache, und in so höherem Grade, weil er die Wunden zuvor untersucht und tödtlich befunden hatte. Die Frau neben ihm hingegen scheint von der Gewalt andächtiger Eindrücke, welche sie erfährt, ganz überwältigt zu sein: ihr Blick erhebt sich, über den Ritter hin, nur schüchtern gegen den Heiligen. Man könnte sie für die Mutter des jungen Mannes halten, aber die Zeugen dieser Geschichte erwähnen keines näheren Verwandten als des Oheims; sie versichern dagegen ausdrücklich, daß die Aebtissin des Klosters gegenwärtig gewesen; und dafür laßen uns der Schleier und das weite Gewand diese fromme Frau erkennen.

Auf dem vierten Bilde schaut der auferstandne Heiland, zwischen Sinnbildern seiner Passion im Sarge aufgerichtet, mitleidig auf seine Mutter und den geliebten Jünger herab, welche noch trauernd an seinem Grabe sitzen. Der Körper des Heilandes ist nach einem weit größeren Maßstabe abgebildet, als die beiden menschlichen Gestalten.

Das fünfte Bild ist wieder in zwei Hälften getheilt. Zur Linken sieht man einen Platz vor einer Kirche. Der heilige Dominikus, von einem seiner Schüler begleitet, übergiebt einem Abgeordneten der Albigenser ein Buch, worin er mit Nachdruck ein Bekenntniß der christlichen Wahrheiten abgelegt, und die Lehre ihrer Sekte widerlegt hatte. Zur Rechten sieht man das Innere eines Hauses: verschiedene Albigenser sind um ein Feuer versammelt, und haben das Buch hineingeworfen. Nach der Legende soll es, während eine Schrift, welche die ketzerischen Lehren enthielt, augenblicklich von demselben Feuer verzehrt ward, dreimal wieder

aus den Flammen emporgesprungen, und zuletzt unversehrt geblieben sein. Die Häupter hätten es möglichst geheim gehalten, aber ein redlicher Zeuge habe das Wunder eingestanden. Auf dem Bilde ist das Buch durch die ihm inwohnende Kraft über dem Feuer schwebend vorgestellt. Derselbe Mann, der es aus den Händen des heiligen Dominikus empfangen, steht betroffen da; neben ihm betet ein schon Bekehrter; einige der andern scheinen zu berathen, wie dem Nachtheil, den dieß Wunderzeichen ihrer Sache bringen könnte, vorzubeugen sei. Die Albigenser sind in fremden Trachten vorgestellt, mit selsamen Mützen, welche zum Theil einem Turban gleichen, als hätten sie mit dem Glauben ihrer Väter zugleich die Sitten ihrer Landesgenoßen und der übrigen Christenheit abgeschworen.

Das sechste Bild schildert die freiwillige Armuth, worin der heilige Dominikus lebte, und sein Vertrauen auf die Vorsehung. In dem zahlreich besetzten Kloster in Rom, so lautet die Geschichte, setzte er sich häufig mit seinen Ordensbrüdern zu Tisch, und sprach den Segen, ohne daß die nöthige Nahrung vorhanden war. Zuweilen schien der geringe Vorrath sich zu vervielfältigen, oder das Fehlende wurde unerwartet, oft auf eine wunderbare und unbegreifliche Art, herbeigeschafft. Hier theilen zwei Engel Brote unter die armen Mönche aus. Die dienstbaren himmlischen Knaben verrichten ihr Amt mit eigner Anmuth, gleichsam wie verstohlen, als solle niemand wahrnehmen, von welcher Hand die Wohlthat kam. Der Maler hat uns dadurch anschaulich gemacht, daß die Engel den sterblichen Augen unsichtbar sind. Sehr drollig ist die behagliche Bewunderung des Laienbruders von gemeinen Zügen, welcher eine nach italiänischer Art mit Stroh umwundene Weinflasche hereinbringt. Denn nach der

Legende war auch der Wein auf das Wort des Heiligen aus einem Waßerbrunnen geschöpft worden.

Auf dem siebenten Bilde sehen wir den heiligen Dominikus sterbend in seiner Zelle. Mit dem Ausdruck liebevoller Ergebung im Gesichte, wiewohl von tödtlicher Mattigkeit überwältigt, hat er sich im Bett aufgerichtet, um seine Schüler zu segnen, und ihnen die letzte Ermahnung zu ertheilen. Sie stehen umher in verwirrten Gemüthsbewegungen. Seine Worte sind der Tafel eingeschrieben, es sind dieselben, welche das aufgeschlagene Buch auf dem großen Bilde enthält. Oben ist eine Aussicht in's Freie, und hier erblickt man die Erfüllung einer Vision, welche ein abwesender Ordensbruder, der Prior des Dominikaner-Klosters in Brixen, an eben dem Tage und in eben der Stunde sah, wo sein geistlicher Lehrer verschied. Er sah nämlich zwei Leitern vom Himmel hernieder gelaßen, deren obere Enden der Heiland und die Jungfrau Maria hielten: Engel schwebten auf diesen Leitern auf und nieder; unten stand ein Thron oder Stuhl dazwischen, auf welchem die verklärte Gestalt des Heiligen saß, und so wie die Leitern wieder gen Himmel entrückt wurden, schwebte auch der Thron mit ihnen empor. Der Maler hat, den Umstand mit dem Throne ausgenommen, die Ueberlieferung genau befolgt, welche wir beim Theodorich von Appolda finden. Seine Engel, wie ätherische Wesen nur leicht angedeutet, schweben unvergleichlich.

Gemälde sind wie Gedichte zu betrachten; man muß sich in die Sinnesart ihrer Urheber versetzen. Wir haben daher die sechs Vorstellungen aus dem Leben des Dominikus aus derselben Quelle zu erklären gesucht, woraus der Maler selbst sie geschöpft hatte, nämlich aus der Legende. Es bedarf wohl kaum der Erinnerung, daß es hiebei auf keine

Weise die Absicht sein konnte, den Spanier Dominikus Guzman gegen die Anklagen neuerer Geschichtschreiber wegen der von ihm selbst ausgeübten oder veranlaßten Verfolgungen zu vertheidigen. Johann von Fiesole arbeitete zunächst für seine Zeitgenoßen, deren Glauben er theilte; und wie ungemein groß die Verehrung jenes Ordensstifters im ganzen Mittelalter war, dafür geben uns unter andern die begeisterten Lobsprüche des Dante einen Maßstab. Er sagt vom heiligen Franciscus und vom heiligen Dominikus:

L'un fu tutto Serafico in ardore;
  L'altro, per sapienza, in terra fue
  Di Cherubica luce uno splendore.

Der eine war Seraphisch ganz entbronnen;
  Der andre war durch Weisheit auf der Erden
  Ein Widerschein der lichten Cherub-Sonnen.

Das Werk, welches wir so eben durchgegangen haben, setzt uns, auch ohne die Zusammenstellung mit andern Gemälden desselben Meisters, völlig in Stand, ein allgemeines Urtheil über ihn zu fällen. Johann von Fiesole hat im Ganzen die Tugenden und Mängel seiner Zeitgenoßen mit ihnen gemein. Im Verständniß der malerischen Wirkung und in manchen wißenschaftlichen Theilen ist er vielleicht aus Anhänglichkeit an die ihm ehrwürdige alte Weise einigermaßen zurückgeblieben. Seine eigenthümlichen Vorzüge sind Süßigkeit, Zartheit und Anmuth. Seine Einbildungskraft nimmt nicht eben einen kühnen Schwung in das Gebiet des Außerordentlichen und Wunderbaren, wie zum Beispiel die des Orgagna; aber nirgends auch wird man Dürftigkeit oder Ohnmacht der Erfindung gewahr. Seine Kunst ist eine ergiebige Quellader, die gleichmäßig, ohne

Ungestüm und ohne Zwang, einem liebevollen, durch Andacht und Beschaulichkeit geläuterten Gemüthe entfließt.

Wegen der Anmuth hat Lanzi Johann von Fiesole den Guido der älteren Malerei genannt. Dieß ist unstreitig als ein großer Lobspruch gemeint, und die Bewunderer der gefälligen und oberflächlichen Manier des Guido werden vielleicht ihren Liebling dadurch gekränkt finden. Wer aber in der Kunst überall auf das Ursprüngliche und Tiefgefühlte geht, dürfte diese Vergleichung weder als treffend noch als befriedigend anerkennen.

Wiewohl Gelindigkeit und Anmuth den Johann von Fiesole besonders auszeichnen, so sind doch diese Eigenschaften keineswegs dem Geiste der florentinischen Schule überhaupt fremd. Ich nehme hier Anlaß, einen Ausspruch Winckelmanns zu berichtigen, welcher behauptet*), den toskanischen Künstlern sei von den Etruskern ein harter, gewaltsamer und übertriebener Stil angeerbt. Die Zusammenstellung ist schon an sich sehr willkürlich, denn die heutigen Toskaner haben mit dem vor beinahe zweitausend Jahren erloschenen Volk der Etrusker nichts gemein, als die Landschaft, welche sie bewohnen. Nun frage ich weiter: auf wen unter den älteren toskanischen Künstlern paßt denn dieses Urtheil? Auf den Ghiberti? auf den Masaccio? auf den Johann von Fiesole? auf den Benozzo Gozzoli? Gewiß auf keinen von diesen. Und unter den Meistern des großen Jahrhunderts: auf den Leonardo da Vinci? auf den Andrea del Sarto? auf den Fra Bartolomeo? Eben so wenig. Wer bleibt also übrig? Michel Angelo, und einzig auf diesen zielt auch das Urtheil Winckelmanns. Aber es ist ganz ver-

*) Geschichte der Kunst, Buch III. Kap. 3. §. 15.

kehrt, nach dem Michel Angelo die gesammte toskanische Schule charakterisieren zu wollen. Dieser große Mann wich von allen seinen Vorgängern ab, er gieng seine eigene Bahn, und glich nur sich selbst; auch hat er viele unglückliche Nachahmer, aber keinen ächten Nachfolger gehabt. Daß es, wenn man Eine Figur des Michel Angelo gesehen, so gut sei, als ob man sie alle gesehen hätte, dürfte doch dem vortrefflichen Winckelmann, welcher sich aber oft von Vorurtheilen beherrschen ließ, etwas schwer gefallen sein, im Angesicht der sixtinischen Kapelle zu rechtfertigen.

Obige Vergleichung hinkt also mehr als billig; aber alle unmittelbaren Vergleichungen zwischen der Kunst der Alten und der Neueren werden mehr oder weniger diesen Fehler haben. Denn beide sind in ihrem innersten Wesen nicht nur verschieden, sondern entgegengesetzt, und können daher nicht mit einem gemeinschaftlichen Maßstabe gemeßen werden. Die Kunst der Griechen gieng vom Körper aus, die der Neueren von der Seele. In den Darstellungen der Griechen war der menschliche Körper schon mit aller Vollkommenheit seines Baues ausgestattet, alle körperlichen Bewegungen und Kraftäußerungen wurden auf das nachdrücklichste nachgeahmt, ehe die Seele sich im Gesicht verkündigte. Ja auch diejenige Würde und Schönheit der Köpfe, welche unabhängig vom Ausdrucke auf den Verhältnissen der Theile beruht, wurde von den Griechen vergleichungsweise sehr spät entdeckt. Bei den alten christlichen Malern hingegen ist der Körper unvollkommen entworfen, und gleichsam nur als ein nothwendiges Uebel hinzugefügt, während sich schon in der Mannichfaltigkeit der Physiognomien die zartgefühltesten Unterscheidungen offenbaren, und während es ihnen gelang, eigentlich die Schönheit der Seele zu malen. Diese Künstler

sahen die Welt mit einem andern, geistigeren Auge an, sie hatten aber auch ein wesentlich verändertes Menschengeschlecht vor sich. In der Darstellung der Körper sind die Neueren nur durch Nachahmung der Alten vortrefflich geworden. Der Kunstgeschichte liegt es ob, zu zeigen, wie die Verschiedenheit der Religionen diese entgegengesetzten Richtungen bewirkt hat. Je weiter wir sowohl in der Kunst der Alten als der Neueren zurückgehen, desto mehr finden wir sie ausschließend dem Gottesdienste gewidmet, und durch Religionsbegriffe bestimmt. Mit dem Fortgange der Zeiten ist die Kunst immer weltlicher geworden, und dieses pflegt eigentlich ihr Verfall zu sein. In unserm Zeitalter hat man die Kunst bloß durch weltliche Antriebe und Ansichten zu heben gesucht, welches aber nimmermehr gelingen kann. Alle Wißenschaft, alle Beobachtung der wirklichen Dinge reicht nicht hin, um sich zu eigenthümlichen und wahrhaften Schöpfungen zu erheben. Der Künstler muß eine höhere Weihung empfangen, sei es nun, wie bei den Griechen, in der Sphäre der lebendigen Naturkräfte, oder, wie bei den alten christlichen Malern, in dem geistigen Reiche der Wiedergeburt des innern Menschen. Die Kunst als ein Widerschein des Göttlichen in der sichtbaren Welt, ist eine Angelegenheit und ein Bedürfniß der Menschheit, an welche, nach dem Ausdruck Dantes von seinem Gedicht:

— il poema sacro,
Al quale ha posto mano e cielo e terra, —

Himmel und Erde Hand anlegen müßen, wenn sie gedeihen soll.

X.

Kunst- und Antiquitäten-Sammlung des Herrn Canonicus Pick in Bonn.

Diese Sammlung hat schon häufig die Aufmerksamkeit unterrichteter und berühmter Reisenden auf sich gezogen, und sie verdient es, sowohl wegen ihrer unterhaltenden Mannichfaltigkeit, als wegen des ausgezeichneten Werthes mancher Stücke in jedem der verschiedenen Fächer.

Es erforderte, während einer langen Reihe von Jahren, unausgesetzte Aufmerksamkeit auf mancherlei kleine Vorfälle, und seltne Beharrlichkeit, alle diese Schätze zusammenzubringen. Der würdige Sammler und Besitzer hat dadurch nicht nur seine Kunstliebe und vielseitige Kennerschaft, sondern auch seinen Patriotismus bewährt, indem er vieles vereinigte, was vereinzelt der Gefahr des Untergangs ausgesetzt gewesen wäre, und doch für Bonn von ganz besonderer örtlicher Wichtigkeit ist, weil es, in den hiesigen Gegenden gefunden, Erinnerungen aus einer näheren oder entfernteren Vorzeit anfrischt, geschichtliche Aufklärungen giebt, und uns Proben des Kunstfleißes und Geschmacks verschiedner Zeitalter vor Augen stellt.

Auf einer an das Haus stoßenden Gartenterrasse sind architektonische Bruchstücke, römische Steinschriften und Werke der Skulptur zusammengeordnet. Wir übergehen einige moderne Brustbilder mit antiken Namen, und verweilen nur bei den unbestreitbar ächten Köpfen des Galba und des Marcus Aurelius im Jugendalter. Der letzte besonders ist von hohem Werth, wegen des vortrefflichen Stils

und der beinahe vollkommnen Erhaltung. Ich erinnere mich nicht, in Rom, Florenz oder Paris ein schöneres Exemplar gesehen zu haben. Man kann, wegen der bekannten Familien-Aehnlichkeit, zweifeln, ob dieses Bildniß den M. Aurelius oder den Lucius Verus vorstellen soll. Der Werth würde aber durch die letzte Annahme nicht verringert werden: denn die jugendlichen Brustbilder beider sind weit seltner, als die bärtigen Köpfe.

Herr Canonicus Pick hat der Stadt einen großen gallisch-römischen Denkstein überlaßen, welcher an einem öffentlichen Platze auf rohen Basaltsäulen aufgestellt und eingehegt ist. Daß dieses Denkmal die aus dem Tacitus berühmte Ara Ubiorum sei, werden strenge prüfende Antiquare wohl schwerlich zugeben wollen. Es bleibt aber immer ein seltnes und schätzbares Stück, dessen sorgfältige Erhaltung sehr zu wünschen ist. So wie es jetzt steht, ist es nicht einmal vor Steinwürfen gesichert; auch müßen die ohnehin nicht sehr deutlichen Figuren in flach erhobener Arbeit an der Luft immer mehr verwittern.

Unter den kleinen Bronzen und übrigen Antikaglien finden sich artige Sachen. Besondere Erwähnung verdient aber eine Silenus-Büste unter Lebensgröße, aus karrarischem Marmor. Sie ist, nach dem Stil zu urtheilen, vermuthlich aus dem Zeitalter Hadrians, mit meisterlicher Keckheit und Lebendigkeit gearbeitet, vortrefflich erhalten, und würde dem auserlesensten Antiken-Kabinet zur Zierde gereichen.

Sehr bedeutend ist die Münzsammlung. Die antike Abtheilung enthält zwar nur wenige griechische Münzen und Konsular-Münzen, zu deren Erwerbung hier an Ort und Stelle sich wenig Gelegenheit findet. Desto reicher ist sie an römischen Kaisermünzen: außer einigen goldnen, beläuft sie sich auf fünfhundert silberne und zweitausend kupferne. Darunter sind viele ausgezeichnet wohl erhaltene Exemplare, und die meisten sind, was ihr historisches Interesse noch erhöht, in hiesiger Gegend gefunden. Auf welchen Grad der Vollständigkeit die Reihe der römischen Kaiser gebracht ist, dieß läßt sich bei dem jetzigen Mangel an systematischer Anordnung nicht wohl übersehen. Allein, wenn diese Sammlung die Grundlage eines für den öffentlichen Unterricht bestimmten Münzkabinets werden sollte, so würde sie, bei dem Ueberfluß an Doubletten, durch Austausch

noch manche Bereicherung zu hoffen haben. Auch werden immerfort in der Nähe von Bonn Münzen ausgegraben, und es bedürfte gewiß nur allgemein bekannt gemachter Aufmunterungen, um das Nachforschen fruchtbarer zu machen, und alles Aufgefundne an einen gemeinsamen Mittelpunkt herbeizuziehen. Denn wir sind hier überall auf klassischem Boden, und wenn man so glücklich ist, die rechten Stellen zum Nachgraben zu finden, so darf man wohl erwarten, es werde gelingen, noch bedeutendere Gegenstände als bloß Münzen an's Licht zu fördern.

An diese Sammlung schließen sich die Münzen aus dem Mittelalter und der neueren Zeit an, worunter, neben einer großen Zahl von Kupfermünzen, siebzig goldne, vierhundert silberne Medaillen und dreizehnhundert silberne Münzen befindlich sind.

Die Hauskapelle vereinigt mancherlei merkwürdige Gegenstände, die schon vormals einem heiligen Gebrauche gewidmet waren; und damit die Täuschung, welche uns in die Vorzeit versetzt, vollkommen sei, sind auch gemalte Glasfenster eingefügt. Die übrigen zu der Sammlung gehörigen Glasmalereien liegen auf dem Speicher über einander, und sind also nicht zu sehen. Ueberhaupt erfordern die Kunst-Alterthümer dieser Art einen weitläuftigen Raum, um gehörig geltend gemacht zu werden: denn nur an ihrer eigenthümlichen Stelle, als Fenster, können sie erfreulich wirken. Sie bedürfen helles Licht, und wo möglich Sonnenschein, weswegen eine Galerie, in Gestalt eines Treibhauses, das Zweckmäßigste dafür sein würde.

Es giebt fast keine Art von künstlicher Arbeit, von Bild- oder Schnitzwerk, in edlen Steinen, in Metall und Schmelz, in Elfenbein und Holz, wovon die pickische Sammlung nicht seltene Proben aufzuweisen hätte.

Die Gemäldesammlung enthält einen Albrecht Dürer, einen Holbein, zwei Lucas Cranach, mehrere schätzbare Stücke niederländischer Meister, und einige namenlose, welche aber sichtlich aus dem funfzehnten Jahrhundert und aus jener kölnischen Malerschule herstammen, die erst vor Kurzem wieder zu ihrem verdienten Ruhme gelangt ist.

Der Reichthum der Kupferstichsammlung dürfte sich erst dann ganz beurtheilen laßen, wann man sie nach Zeiten, Ländern, Schulen, Meistern und Gattungen geordnet vor sich sehen wird. Denn

freilich liegen die Blätter meistens ohne alle Rücksicht auf ihren Werth und auf die Klasse, wozu sie gehören, in großen Kartons durch einander. Doch sind einige der vorzüglichsten in Rahmen gefaßt.

Auch Inkunabeln und Handschriften (die letzten großentheils aus aufgehobenen Klöstern in der Nachbarschaft herstammend) hat Herr Pick in nicht unbeträchtlicher Zahl zusammengebracht. Wir bemerken insbesondre ein Evangelienbuch in kostbarem Einbande aus der karolingischen Zeit, wie die Schriftzüge ausweisen, deren damalige Schönheit man wohl hauptsächlich der Sorgfalt Karls des Großen verdankt. Diese Handschrift, auch mit Bildern verziert, dürfte an Werth den beiden berühmten Bibeln Karls des Kahlen in Paris nicht eben nachstehen.

Der rühmliche Eifer des Sammlers ist vielleicht durch manche Zeitumstände begünstigt worden. In verschiedenen Fächern möchte es schwer halten, wieder so viel zusammen zu bringen, wenn man jetzt von Neuem anfangen sollte. Es ist daher um so mehr zu wünschen, daß diese lehrreiche Sammlung in ihren Haupttheilen (und hierunter verstehen wir die römischen Antiquitäten und die aus dem Mittelalter) nicht zerstreut, sondern für Bonn erhalten werden möge.

Bonn, im Februar 1819.

XI.

Corinna auf dem Vorgebirge Miseno,

nach dem Roman der Frau von Staël.

Gemälde von Gérard. 10′ breit und 8′ hoch.

1821.

Gérard, wiewohl der erste jetzt lebende Maler Frankreichs, steht außerhalb der französischen Schule, und, man darf wohl sagen, über ihr. Er versteht mit seltener Gewandtheit des Geistes zugleich die höheren Gesetze der Kunst zu erfüllen, und die Forderungen des Zeitgeschmacks zu befriedigen. Der rauschende Beifall, den seine Werke in ganz Europa erwerben, darf ihn um die Dauerhaftigkeit seines Ruhmes nicht besorgt machen.

Eben deswegen wird dieser große Künstler, in nicht geringerem Umfange wie Tizian und Van Dyk in ihrer Zeit, als Porträtmaler in Anspruch genommen. Wechselsweise begehren von seinem Pinsel die Majestät eine würdige Erscheinung im Glanz ihrer Attribute, der Ruhm treffende Charakteristik energischer Eigenschaften, die Schönheit ein dauerndes Denkmal ihrer flüchtigen Blüthe. Im Frühlinge

des Jahres 1814 war bei ihm eine Galerie europäischer Bildnisse zu sehen: es schien beinahe, als hätten die verbündeten Monarchen und ihre Feldherrn auch in der Werkstätte des Künstlers dem Kaiser Napoleon und seiner Dynastie einen unerwarteten Besuch gemacht.

Diese gehäuften Anforderungen, diese zuweilen sehr bindenden Aufgaben, wobei der Künstler nur sein Talent der Auffaßung, seinen Geschmack in der Anordnung, und seine Meisterschaft in den ausübenden Theilen der Malerei bewähren kann, laßen ihm zu wenig Muße, um den Eingebungen seines Genius in vollkommener Freiheit zu folgen. Die Anzahl seiner historischen Gemälde ist im Verhältnisse zu der Menge seiner Porträte nicht sehr groß, und man möchte die Ader geistreicher Erfindung, die sich in jenen offenbart, häufiger ihre unerschöpfte Fülle ausströmen sehen.

Im Jahre 1817 verdunkelte Gérard durch seinen Einzug Heinrichs des Vierten in Paris eine ganze Ausstellung. Es ist eine reiche und majestätische Komposition, worin die malerische Wirkung aus der historischen und dramatischen Bedeutsamkeit wie von selbst hervorzugehen scheint.

Als ich im Herbst 1820 Paris wieder besuchte, legte er eben die letzte Hand an das bezaubernde Werk, wovon ich eine einigermaßen anschauliche Beschreibung zu geben versuchen will; er verstattete mir den Genuß wiederholter Betrachtung, ehe es noch seine Werkstätte verlaßen hatte.

*) Ich bemerke zuvörderst die äußerst glückliche Wahl

*) [Ein Umriß des Gemäldes begleitete diesen Aufsatz im Kunstbl., wo er so anhebt: „Wir legen unsern Lesern einen treuen und wohlgerathenen Umriß von dem neuesten Meisterwerke eines Künstlers vor, der mit seltener Gewandtheit des Geistes .... zu befriedigen

des Gegenstandes. Niemanden, der seit einer Reihe von Jahren die öffentlichen Ausstellungen in den Hauptsitzen der Kunst besucht hat, kann es entgangen sein, daß die Maler um Stoff zu umfaßenden Kompositionen im edlen Stile verlegen sind. Die geistlichen Gegenstände schienen durch so viele große Maler erschöpft zu sein, oder man hat sie *) wohl für schlechthin ungünstig erklärt (auch unter uns ist diese Lehre, wiewohl vergeblich, gepredigt worden), weil der Sinn dafür erloschen war. Die Mythologie war fade geworden, weil man in dem vorhergehenden Zeitalter einen solchen Haufen manierierter Grazien und Liebesgötter erlebt hatte. Da hat man sich denn in die prosaische Geschichte geworfen, und zwar, wegen des vermeintlich ungünstigen Kostums im Mittelalter und der neueren Zeit, (wofern nicht etwa die Verherrlichung von Zeitbegebenheiten anbefohlen wurde) vorzugsweise in die alte Geschichte. Hiebei sind die Maler mancher Schulen auf einen rhetorischen Abweg gerathen, indem sie glaubten, großmüthige Handlungen oder gar nachdrückliche Reden als solche malen zu können. Sie haben Stoiker dargestellt, auf stoische Weise, d. h. mit Verzichtleistung auf alle Bezauberungen der Phantasie, auf alle eigenthümlichen Reize der Malerei; so daß nicht geringer Stoicismus dazu gehört, solchen Werken Geschmack abzugewinnen.

Man hat den Malern öfters empfohlen, sich an Dichter anzuschließen; aber zur Verständlichkeit solcher Darstellungen wird erfordert, daß der Dichter allgemein bekannt sei, welches unter den Alten **) beinahe nur von Homer und

---

versteht, und den der rauschende Beifall .... erwerben, um .... machen darf. Wir bemerken zuvörderst'.]

*) auch für 1822. **) höchstens von 1822.

Virgil sich rühmen läßt. Manche neuere Litteraturen haben keine wahrhaft malerischen Dichter; und zum Auslande seine Zuflucht zu nehmen, zum Beispiel in Frankreich aus dem Dante oder Tasso zu malen, ist bedenklich. Die eigenthümlichen Dichtungen des Zeitalters, die aus der heutigen geselligen Verfaßung geschöpft sind, und sich an die Denkart und das Gefühl der Zeitgenoßen wenden, die Romane, können große Verdienste haben, ohne der Malerei einen günstigen Stoff darzubieten.

Gérard hat eine seltene Ausnahme mit reifem Urtheil herausgegriffen. Corinna, ein allgemein gelesener Roman, das Lieblings-Handbuch Aller, die nach Italien reisen, ist in der That malerisch angelegt; zwar nicht in allen Theilen, aber in vielen Auftritten, und besonders in der Zeichnung der Heldin, welche entschieden hervortretende Züge und zugleich eine idealische Haltung hat. In dem ganzen Buche möchte aber wiederum (den Feierzug auf das Kapitol etwa ausgenommen) keine andere Scene sich so für die malerische Darstellung eignen, als die hier gewählte, wie Corinna auf dem Capo Miseno ihre augenblickliche Eingebung in einen erhabenen Hymnus ergießt.

Die Wunder der Natur und die Trümmer der alten Kunst, die Zauber der Gegenwart, und die Erinnerungen der Vorzeit, welche ihr Gesang abwechselnd preist, umgeben sie. Sie sitzt auf bemoosten Steinen, welche ein Rest ehemaliger Form für Ruinen erkennen läßt; hinter dem erhöhten Vordergrunde erblickt man den Meerbusen von Neapel, eingefaßt durch die Berge von Sorrento und den dampfenden Vesuv. Die Handlung ist auch ohne vorgängige Lesung des Romans vollkommen verständlich: man sieht eine begeisterte Sängerin, die entzückt von dem großen Schauspiele,

ihre Stimme ertönen läßt, und staunende Hörer um sich her versammelt. Indessen hat der Künstler sich ganz genau an die Erzählung gehalten, und jeden Wink der Verfaßerin benutzt. Die Gestalt der Corinna ist voll erhabner Anmuth, die Formen des Nackens, der Schulter und des Arms sind mächtig, voll blühender Lebensfülle, und dennoch weiblich; die Karnation geflißentlich mehr warm als zart. Die kühne Wendung, der Wurf der Gewänder, Alles von den gescheitelten Stirnlocken bis zu den Fußsohlen, ist seelenvoll: und erscheint als Wirkung selbstvergeßener Hingerißenheit. Die Tracht hat der Künstler mit unübertrefflich feinem Sinn angeordnet: es ist nichts darin, was der Konvention oder der Mode angehörte, aber auch nichts, was beiden widerspräche; eben so wie Corinna in dem Roman nicht aus der gesellschaftlichen Sphäre hinaustritt, worin sie geboren und erzogen ist, sondern sich nur durch Genialität des Geistes und Gemüthes darüber erhebt. Sie ist hier ganz im Sinne der Dichtung dargestellt, als eine idealische Zeitgenoßin, als eine Muse der Mitwelt, deren Tracht so wie die Form ihrer Leier an die griechische Dichterin, die Freundin Pindars, erinnern darf, deren Namen sie trägt.

Das Gewand ist gelblich weiß, der Ueberwurf roth mit goldenen Randverzierungen, die Binde im schwarzen Haar, so wie der Gürtel, von einem gelben, in's Goldfarbige schillernden Stoffe. Diese warmen Tinten tragen dazu bei, die Hauptfigur noch mehr auf dem dunkeln Hintergrunde hervorzuheben. Ein heiteres Licht der Begeisterung strahlt gleichsam von ihr aus, während der sinkende Tag, der mit Gewitterwolken beladene Himmel, der dampfende Krater, das bewegte Meer, eine trübe und stürmische Zukunft ahndungsvoll ankündigen.

In den Gesichtszügen, vorzüglich in dem emporgewandten Blick, ist eine Anspielung auf persönliche Aehnlichkeit unverkennbar, welche dem Künstler gar wohl verstattet, ja wir möchten sagen, durch die Erwartung der Betrachtenden im voraus angedeutet war. Von dem epischen und dramatischen Dichter mag es nach der Strenge gefordert werden, daß er in den dargestellten Charaktern sich seiner selbst ganz zu entäußern wiße; aber bei einem Roman, von weiblicher Hand entworfen, setzt man schon voraus, daß die Dichterin eigene Gesinnungen unter fremdem Namen ausgesprochen, daß sie das herrliche Geschöpf ihrer Einbildungskraft aus der Tiefe ihres eignen Herzens begabt haben wird; und in diesem unauflöslichen und geheimnißvollen Gemisch des Wahren und Erdichteten liegt eben ein wunderbarer Reiz.

Es geht mir bei der Beschreibung des Gemäldes, wie oft bei der Betrachtung; es fällt schwer, den Blick von der Hauptfigur abzuwenden, Corinna ist in der That das Bild selbst: die übrigen Personen sind nur Umgebung; sind nur da, um einen Gegensatz zu bilden, und wurden also geflißentlich untergeordnet. Aber die Verhältnisse sind mit großem Verstande mannichfaltig abgestuft. Oswald zunächst, erscheint von einer Leidenschaft beherrscht, womit er selbst nicht recht einverstanden ist: den Blick unverwandt auf die Sängerin geheftet, und dennoch schwermüthig in sich selbst versunken; weiter zurück zwei junge Engländerinnen, kindlich, gutmüthig, unbefangen, empfänglich für die Gaben des Genius; ohne sie zu beneiden, ohne zu ahnden, wie theuer sie ihrer Besitzerin zu stehen kommen: es sind Vorbilder zur Lucilie; auf der andern Seite ein bejahrter Engländer, allem Ansehen nach ein Schiffskapitän: ein ernster, bedächtiger, wohlwollender Mann, nur nicht sonderlich zum Bewundern

geneigt, nicht einmal leicht in Verwunderung zu setzen; endlich ein Albaneser, der unter seiner schüchternen, fast jungfräulichen Haltung wohl etwas mehr Wildheit verrathen dürfte. Die Bäuerin, welche das Landvolk herbeiruft, um das Wunder mit anzusehen, erinnert an gewisse raphaelische Motive.

*) In einer verkleinerten Kopie, welche der Künstler für Ludwig XVIII. ausgeführt hat, ist noch in der einen Ecke des Vorgrundes, vor dem Albaneser und der Bäuerin tiefer unten sitzend, ein aufhorchender Lazarone hinzugekommen. Diese Figur ist meisterhaft: man muß in Begleitung solcher Leute den Vesuv erstiegen haben, um das ganze Verdienst dieser geistreichen Charakteristik zu fühlen. Auf Musik und Poesie mag der Lazarone sich leicht beßer verstehen, als die zuhörenden Engländer: seine Aufmerksamkeit ist gespannt, sein Erstaunen besonnen; man sieht wie der Strahl der dichterischen Sonne in die gemeine Natur hineinblitzt, ohne sie dennoch sittlich adeln zu können. Freilich wäre es gewagt gewesen, eine so unedle Gestalt in den Vordergrund zu rücken, wenn sie nicht im Schatten säße, wo sie nur durch Reflexe beleuchtet wird.

Die Abendbeleuchtung des Ganzen ist vortrefflich gewählt, und harmonisch ausgeführt; Corinna und die Figuren des mittleren Planes werden dadurch von unten her halb in den Schatten gestellt, so daß das Licht auf den Haupttheil des Gemäldes beschränkt ist, und die günstigste Wirkung thut.

---

*) [Folgendes ist 1828. etwas umgearbeitet. Aus 1822: 'Diese Figur ist erst in der verkleinerten Kopie hinzugekommen: sie hilft den Raum beßer ausfüllen, und dem Vorwurfe begegnen, den man manchen neueren Malern gemacht hat, daß sie für ihre Bilder zu weitläuftige Rahmen brauchen.']

Anmerkung. 1828.

Die obige Beschreibung erschien zuerst im Kunstblatte des Morgenblattes, und war von einem kleinen jedoch wohlgerathenen Umriße nach dem Staffelei-Bilde begleitet, welchen einer unserer gelehrtesten Kunstkenner, mein Freund Sulpiz Boisserée, zu diesem Zwecke in Paris besorgt hatte. Ich freue mich, die Leser jetzt auf eine weit ausführlichere und vollkommenere Nachbildung des Meisterwerkes verweisen zu können: ein großes lithographisches Blatt von Aubry-Lecomte. Das Helldunkel, mit energischem Kontrast der stärksten Licht- und Schatten-Partien und mit vermittelnden Gradationen, ist sehr wohl verstanden; die punktierte Behandlung der Köpfe, Hände und Arme ist ungemein sauber; die Schraffierungen an den Draperien und andern Stoffen sind dagegen keck und mannichfaltig; das Wollige an den Strichen, was sich bei der Lithographie so leicht einstellt, ist vermieden; die Lokaltinten sind angedeutet, so fern es möglich war, ohne der Harmonie des Ganzen zu schaden. Vielleicht ist die Weichheit des markigen Pinsels nicht ganz erreicht, und einige Umriße, zum Beispiel an dem nackten Arm der Corinna, und besonders an den Fingern der Hand etwas zu strenge gehalten. Herr Baron Gérard schreibt mir bei Uebersendung eines der ersten Abdrücke, den ich seiner Güte verdanke: Permettez moi de profiter du retour de Votre savant ami pour prendre la liberté de Vous adresser une épreuve d'une lithographie qu'on vient d'exécuter. C'est à l'Allemagne que l'on doit la découverte de la lithographie; Vous jugerez sur cette épreuve, quel parti les Français ont su tirer jusqu'ici de ce procédé appliqué à la figure: car on regarde généralement cette pièce comme la meilleure production en ce genre. —

Da wir in Deutschland weder das Original dieses unvergleichlichen Werkes, noch eine Kopie von der Hand des Meisters selbst besitzen, wiewohl dieser durch einen kunstliebenden deutschen Prinzen zu dessen Ausführung aufgefordert ward, so wird es allen Kunstfreunden willkommen sein, daß sie sich eine so treue Vergegenwärtigung und einen so reichhaltigen Ersatz der unmittelbaren Betrachtung verschaffen können.

[1822 schloß der Aufsatz also:]

Zu dem großen Original-Gemälde wurde Hr. Gérard durch einen deutschen Fürsten, dessen Kunstliebe und gebildeter Geschmack allgemein bekannt ist, den Prinzen August Ferdinand von Preußen aufgefordert. Es ist jedoch in Paris geblieben, weil S. kön. Hoheit es Frau Récamier, zum Andenken ihrer unter allen Verfolgungen bewährten Freundschaft für Frau von Staël verehrt hat; Frau Récamier hat geglaubt, dieß nicht beßer erwiedern zu können, als durch die Kopie des Bildnisses ihrer Freundin (wovon das Original im Besitz der Herzogin von Broglie, Tochter der Frau von Staël ist) von Hrn. Gérards eigner Hand. [Hiezu eine Note aus Schlegels Vorr. zu seiner Uebers. der Schrift 'Ueber den Charakter u. die Schriften der Fr. v. Staël.']

Das Staffelei-Gemälde, von welchem der Umriß zunächst genommen worden, hat Hr. Gérard auf Befehl Sr. Maj. des Königs von Frankreich verfertigt: bis auf die oben erwähnte Hinzufügung ist es in allen Stücken eine treue Wiederholung des großen Bildes. Wir hoffen, bald durch einen ausführlichen Kupferstich, worin doch einigermaßen der Zauber der Färbung und des Helldunkels sichtbar werden wird, dieses herrliche Denkmal allgemein verbreitet zu sehen, welches der berühmte Meister der Kunst, der Poesie und der verewigten Dichterin aufgestellt hat. Von dem sprechend ähnlichen Bildniß der Frau von Staël besitzen wir schon einen vortrefflichen Kupferstich, und die überall zahlreichen Verehrer der großen unsterblichen Frau werden entzückt sein, daneben diesen verklärten Widerschein ihres Wesens zu erblicken.

XII.

Beschreibung eines bei Lechenich im Regierungsbezirke Köln ausgegrabenen, jetzt dem Alterthums-Museum der Universität Bonn zugehörigen Gefäßes von Erz mit halb erhobener Arbeit.

[Fragment. 1839.]

Dieses Gefäß ist 5⁸/₁₂ Zoll rheinl. hoch, und hält oben im Durchmesser 4⁹/₁₂ Zoll. Am obern Rande ist es gleichmäßig nach allen Seiten ausgeschweift, und gegen die Mitte gelinde eingezogen; der Boden ist durch eine mäßige Schwellung von der für die Figuren bestimmten Fläche abgehoben und nach außen gerundet, so daß das Gefäß nicht darauf stehen kann, umgestürzt aber einer Glocke gleicht. Daneben hat sich ein kleines ebenfalls ehernes Gefäß mit eingezogenem Fuße, in der Form eines kurz abgestutzten Cylinders gefunden. Das größere kann hierauf allenfalls in's Gleichgewicht gestellt werden, jedoch gehören die beiden Stücke offenbar nicht zusammen; und da das Gefäß durchaus unverletzt ist, so läßt sich mit Gewißheit sagen, daß es niemals einen Fuß gehabt habe. Auch keine Henkel waren daran befindlich, noch irgend andre Verzierungen, außer einer ganz feinen Perlenschnur am oberen und unteren Rande. Starke Spuren der Vergoldung sind hier und da noch sichtbar, und diese Vergoldung hat ohne Zweifel das Metall geschützt, so daß es sich mit einer schönen Patina überzogen hat, während die innere Seite stark von Grünspan angefreßen ist. Die

römischen Kaisermünzen aus Erz, welche daneben in beträchtlicher Menge ausgegraben wurden, waren vom Roste großentheils bis zur Unkenntlichkeit entstellt.

Der Figuren sind sechs, welche sich in zwei, jedoch mit einander verbundene Gruppen theilen.

Hier sieht man den Herkules mit dem Quirinus im Kampf. Herkules hat mit der Faust des linken vorgestreckten Armes die Löwenhaut als Schild gepackt, wovon der Rachen und eine Tatze vorn herunter hängen, und zwei andre Tatzen nebst dem Schweife vermöge der raschen Bewegung hinter dem Helden in der Luft fliegen. Der rechte Schenkel greift mächtig vor, der rechte Arm ist rückwärts gebogen, um mit der gesenkten Keule einen gewaltigen Streich auf den Schild des Gegners zu führen. Durch diese Wendung stellt sich der Kopf im Profil, Brust und Leib hingegen von vorn dar.

Quirinus, an der säugenden Wölfin mit den Knaben auf seinem Schilde kenntlich, ist ebenfalls nackt. Ein Helm mit hohem Kamme bedeckt das Haupt, ein breites Schwert hängt über der Hüfte. Die Chlamys, unter dem Schilde über den Arm geworfen, zieht sich theils in straffen Falten zwischen die Schenkel hinab, theils flattert sie hinten. Die rechte Hand hält den zum Stoße gerichteten Speer.

Etwas weiter zurück, zwischen den Kämpfern sichtbar, sitzt ein, wie es scheint, verwundeter Held am Boden, hineinwärts gewendet, und auf den rechten Arm sich stützend.

Die andere Gruppe besteht in zwei schwebenden Figuren, dem Mars und Amor, und einer am Boden liegenden Nymphe.

Diese ist bis unter die Hüften nackt. Die reiche Draperie ist über die Schenkel bis an die Füße geworfen, auf dem übrigen ruht sie, das obere Ende hat sie um den rechten Arm geschlungen, der auf einer Erhöhung gleich einem Polster ruht. Von der Bekleidung ist ihr nur der breite unter dem Busen geknüpfte Gürtel geblieben; sie trägt an jedem Oberarm eine Spange; das wellige Haar ist am Hinterhaupt in einen Wirbel gewunden. Die bewundernswürdige Schönheit ihres schlanken Wuchses zeigt sich vom Rücken her in der nachläßigen Lage auf das vortheilhafteste. Man kann sie nicht beßer beschreiben, als mit den Worten des Dichters:

per longum conspicienda latus. Alles an ihr athmet Anmuth, Ueppigkeit und buhlerischen Reiz.

Mars, mit hochbebuschtem Helme, mit breitem Schwertgürtel, mit einer auf der rechten Schulter geknüpften Chlamys, die theils hinter ihm flattert, theils über den linken Oberarm zurückgeschlagen, faltig vor der Brust hängt, hält seinem Gegner den Schild gleichsam spielend entgegen und scheint mit dem Speer, welcher wie der des Quirinus am hinteren Ende in eine Pfeilspitze ausgeht, auf die Nymphe zu zielen. Amor, als ein kleiner Knabe von rundlichen Gliedern, mit weiblichem Haarputz, — — — — — —

XIII.

Vorerinnerung zu dem Verzeichniß von d'Altons Gemälde-Sammlung, und ausführliche Beurtheilung dreier darin befindlichen Bilder.

Vorerinnerung.

Die Gemälde-Sammlung, wovon ich im Auftrage der Erben des Besitzers dem Publikum das Verzeichniß vorlege, ist der Zahl nach von geringem Umfange, gleichwohl aber geeignet, die Aufmerksamkeit aller Kunstfreunde auf sich zu ziehen.

Mein verewigter Freund Eduard d'Alton war ein eben so großer Kenner der Kunst als der Natur. In dieser letzten Eigenschaft hat er sich im gelehrten Europa durch seine zoologischen Werke, die er selbst mit vortrefflichen Zeichnungen auszustatten vermochte, einen wohl begründeten und dauerhaften Ruhm erworben. Ueber die Theorie und Geschichte der bildenden Künste hat er nichts Ausführliches in Druck gegeben, aber seit zwanzig Jahren eben so kenntnißreiche als beredte und beseelte Vorträge gehalten. Die erlauchten Fürstensöhne, die wir unter unsere akademischen Mitbürger zu zählen das Glück hatten, sind durch ihn in dieses Heiligthum gebildeter Geister eingeführt worden.

D'Alton vereinigte den philosophischen Naturforscher und den ausübenden Künstler in Einer Person. Er betrachtete die mannichfaltigen Erzeugnisse der Natur immer in Bezug auf das unendliche

Ganze; sein künstlerischer Blick drang durch die Oberfläche der lebendigen Gebilde bis in ihren innern Bau; und so verwandelten sich ihm, gleichsam von selbst, die unmittelbaren physiognomischen Eindrücke in wißenschaftliche Beobachtungen.

Auf der andern Seite erkannte er mit fast untrüglichem Sinne den Widerschein der Natur, als der großen Urkünstlerin, in den ächten Schöpfungen des Genius. Nichts Erborgtes, Angekünsteltes, nach willkürlichen Gewöhnungen Gemodeltes, konnte ihm verborgen bleiben. Seine Einsicht in das Wesen der Kunst umfaßte Alles, von der höchsten Idee bis zu den kleinsten Handgriffen und Hülfsmitteln der Technik hinab.

Seit früher Jugend hat meine Neigung mich zu den schönen Künsten hingezogen. Später fand ich Gelegenheit, die wichtigsten Werke und Kunstsammlungen in Deutschland, den Niederlanden, Italien, Frankreich und England wiederholt zu betrachten. Im vertrauten Umgange mit den ausgezeichnetsten Malern und Bildhauern meiner Zeit, verweilte ich Stunden und Tage lang in ihren Werkstätten; und während unsere Gedanken, durch freien Austausch angeregt, die weiten Gebiete der Kunst durchschweiften, sahe ich unter der feinen Führung des Pinsels oder des Modellier-Stäbchens das Formlose sich zum Bedeutsamen und Schönen entfalten. Dieß ersetzte mir gewissermaßen die eigene Uebung der Hand, und machte mir die Theorie zur anschaulichen Erfahrung. Aber gern erkenne ich die Ueberlegenheit meines Freundes an. Er war mein Orakel in Kunstsachen. Wenn sein schnell entschiedenes Urtheil mit meiner früher gefaßten Ansicht übereinstimmte, so galt es mir für die willkommenste Bestätigung.

Nur ein solcher Kenner konnte eine Sammlung wie die vorliegende, worin kein einziges Bild als werthlos auszuscheiden wäre, einige aber wahre Kleinode sind, aus mäßigen Privatmitteln stiften. Möge man Einiges hiebei auf die Rechnung glücklicher Zufälle setzen, so ist es doch der Wahrheit nach die wache Aufmerksamkeit, der durchdringende Blick, was den Kunstliebhaber in den Stand setzt, die sich darbietende, jedoch zuvor von niemanden erkannte günstige Gelegenheit zu benutzen.

Oelgemälde, die nicht wie das Fresco an der Wand haften, sind ihrer Natur nach beweglich, und so haben sie oft im Verlauf

von ein Paar Jahrhunderten seltsame Wanderungen gemacht und wechselnde Schicksale erfahren. Durch Erbschaft kommen sie an unwißende und gleichgültige Besitzer; werden wegen ihrer unbequemen Größe aus den Zimmern in Vorplätze hinaus gewiesen; nach Beschaffenheit der Gegenstände bestimmt zuweilen die Lüsternheit mehr als die Kunstliebe ihre Schätzung, oder sie werden im Gegentheil aus ängstlicher Sittenstrenge als anstößig verdammt und bei Seite geschafft. Eine Zeit lang verwahrlost, der Feuchtigkeit ausgesetzt, durch Schmutz und Staub verdunkelt, scheinen sie dem ungelehrten Auge diese Verwahrlosung verdient zu haben, bis endlich ein Kenner sie von Neuem entdeckt und wieder zu gebührenden Ehren bringt.

Auf der andern Seite ist der Gemälde-Handel wegen häufiger Verfälschungen nicht ohne Grund übel berüchtigt. Die Namen berühmter Maler werden als Aushängeschild gebraucht, mittelmäßige Kopien für Originale ausgegeben. In Ermangelung eines historischen Nachweises, der sich bei alten Bildern selten herbeischaffen läßt, gewähren der künstlerische Werth und die unverkennbare Eigenthümlichkeit der Schule und des besondern Meisters immer die sicherste Beglaubigung.

Daß in den kunstliebenden Landschaften am Niederrhein vortreffliche Werke aus den flamändischen und holländischen Schulen im Ueberfluß angetroffen werden, ist allgemein bekannt. Die mannichfaltigen Verhältnisse, worin die geistlichen Churfürstenthümer zu Italien standen, erklären es aber auch zur Genüge, wie italiänische Bilder von hohem Werth hieher gelangen konnten..

Das folgende Verzeichniß ist von d'Alton selbst abgefaßt. Da er niemals darauf bedacht war, die gesammelten Gemälde zu veräußern, an deren Betrachtung er sich fortwährend aufheiterte, so hat er sich damit begnügt, den Gegenstand kurz anzugeben, und den Namen des Künstlers nach eigner Einsicht und Kenntniß beizufügen. Es würde belehrend gewesen sein, wenn er genauere Beschreibungen der einzelnen Stücke abgefaßt, und ihre besondern Vorzüge, oder auch ihre Mängel, worüber er sich offenherzig zu äußern pflegte, hervorgehoben hätte. Aber nach seiner praktischen Sinnesart nahm er lieber die Radiernadel zur Hand, um von einem ihm lieb gewordenen Kunstwerke eine so treue Abbildung zu geben, als es

durch dieses Mittel möglich ist. So hat er mehrere radierte Blätter vollendet, und darunter befinden sich glücklicher Weise die drei schätzbarsten Gemälde seiner Sammlung: von Pontormo nach Michelangelo, von Correggio und von Rubens. Ueber das erste und letzte, die auch für die Kunstgeschichte merkwürdig sind, hat sich unter seinen Papieren eine ausführliche Untersuchung vorgefunden. Ueber das zweite hat Goethe schon vor vielen Jahren das Wort geführt. Ich gebe diese Aufsätze auf den nächsten Blättern *): die Urtheile so einsichtsvoller Kenner bedürfen meiner Beistimmung nicht; ich beschränke mich darauf, einige vielleicht nicht unerhebliche Nachweisungen beizufügen.

Venus und Cupido.

Nach Michelangelos Karton von Jacopo da Pontormo.

Das Bild, von dem hier die Rede sein wird, ist auf Leinwand gemalt, 3 Fuß 8 Zoll hoch, 4 Fuß 9½ Zoll breit. Die Figuren sind stark Lebensgröße. Michelangelos kolossaler Geist waltet sichtbar in der Erfindung, wie in den Formen. Das Ganze ist so in antikem Sinn gedacht, und frei von jeder Sentimentalität und schwächlicher Sinnlichkeit, daß ich es auf den ersten Blick der Schule dieses Meisters zuschrieb. Wem aber unter seinen zahlreichen Nachahmern es zuzueignen sei, war nicht so leicht zu ermitteln. Daß in dieser Erfindung ein Michelangelo, und zwar ein ganz unverkleinerter, stecke, dessen war ich gewiß; daß es ihm aber so unmittelbar angehöre, würde ohne überzeugende Beweise zu glauben ich nicht gewagt haben.

Lange schon und vergeblich hatte ich unter alten Kupferstichen nachgesehen, und darüber nachgelesen, als mir endlich Duppas Life of Michelangelo Buonarroti, with his Poetry and Letters, second Edition, London 1807, in die Hände kam, wo ich in dem Karton der Gruppe von Venus und Cupido das Original meines Bildes

*) [Und ich durfte sie sowohl weil Schl. jene Untersuchungen d'Altons redigirt hat, als auch um die schlegelschen Zusätze verständlich zu machen, nicht weglaßen. Böcking.]

fand. Der Verfaßer dieses Werkes, dem ich für seine Arbeit, wie schwach auch die Kupfer sind, nicht genug zu danken weiß, berichtet (S. 329) nach Vasari, daß dieser Karton, welchen Michelangelo für seinen Freund Bartolommeo Bettini gezeichnet, und welcher sich lange im Besitz dieser Familie zu Florenz befand, unter dessen Augen und zu seiner größten Zufriedenheit von Jacopo da Pontormo in Oel gemalt worden sei. In seinem eigenen Namen fügt Duppa hinzu, dieses Gemälde, wovon sich auch im Pallast von Kensington eine Kopie oder ein Duplikat befinde, sei im Jahre 1734 nach London gebracht, und daselbst für 500 Pfund ausgeboten worden. Hogarth, der damals das große Wort führte, und sich für einen vollgültigen Kunstrichter hielt, war über den Beifall, den dieses Gemälde fand, so aufgebracht, daß er sich nicht enthalten konnte, es in seiner bekannten Untersuchung über die Schönheit zu bekritteln. Sein Tadel scheint freilich mehr dem Duplikat im Pallast von Kensington, als dem Original zu gelten. *) Dieses Bild, es sei nun, wie Duppa sagt, eine Kopie odder eine Wiederholung nach Pontormo, ist, wie Fig. 49. Taf. I. bei Hogarth zeigt, vollkommen mit dem Karton übereinstimmend, während sich in meinem Bilde bedeutende Veränderungen finden. Das Format ist anders, und der zu den Füßen der Venus befindliche Sockel mit den Masken und dem Bogen Amors fehlt. Ein Lorbeerstrauch bildet dagegen hier den Hintergrund, und erhöht die malerische Wirkung der Figuren mehr, als die im Karton angebrachten Wolken. Auch hat die Venus einen andern Kopfputz. Wären die Umriße bei Duppa nicht von so gar schwacher Hand, so würde ich wohl noch mehrere, wesentlichere Veränderungen zu bemerken Gelegenheit haben. Alle in meinem Bilde angebrachten Veränderungen müßen als Verbeßerungen angesehen werden.

Dieses Bild, welches, obgleich in einem trockneren, strengeren

---

*) Dieß ist ganz richtig; denn Hogarth will das Bild, wie sich versteht, ohne irgend einen vernünftigen Grund des Tadels anzuführen, aus dem Pallaste, den es zierte, hinausgeworfen wißen. Duppa giebt zwei Kopien in England an, wovon nur eine für die ursprüngliche gelten konnte. Aber er meldet nicht, ob die im Jahr 1734 käufliche wirklich von einer Privatperson erstanden, und wo sie seitdem aufbewahrt worden sei. Schl.

Stil, jedoch mit großer Freiheit und Festigkeit gemalt, im Fleischton viel von Paul Veronese hat, zeigt in der Verkürzung, an dem untergeschlagenen Bein, an Knie und Wade eine fremde Hand, welche die Zeichnung berichtigt. Es ist nicht anzunehmen, daß der Maler einem andern als dem Erfinder diese Berichtigung gestattet haben werde. Ohne Zweifel ist mein Bild Original. So entschloßen kann man nur malen, wenn man seines Erfolges gewiß ist, und einen ausgeführten Karton vor Augen hat. Nur im Allgemeinen läßt sich dieses Bild charakterisieren, aber nicht genügend beschreiben.

Andere Maler haben in der Venus nur eine verliebte Göttin dargestellt. Michelangelo allein zeigt uns die Göttin der Liebe. Den Göttern sind die Gesetze der Anständigkeit eben so fremd, wie die Sucht zu gefallen. Die Venus und Danae des Tizian liegen, ihrer Schönheit sich bewußt, bloß zur Schau; hier dagegen erscheint die Göttin in sinnvoller Bewegung. Ihre Formen sind mehr großartig als zierlich. Eine Fülle von Kraft und Gesundheit, wie sie nur den Unsterblichen zukömmt, erhebt sie über die menschliche Gestalt. Ihre Mienen, voll Hoheit, verkünden ein über das Schicksal der Sterblichen erhabenes Gemüth.

Man möchte vielleicht den Einwurf machen, daß, da der Karton des Michelangelo noch existiert*), er seit Pontormo noch von vielen andern gemalt worden sein könne. So verhält es sich aber nicht. Sondern es läßt sich überzeugend daraus ersehen, daß es kein in späterer Zeit nach dem Karton verfertigtes Bild sein könne, da im folgenden Zeitalter ein größeres Streben nach malerischer Wirkung stattfand, welches sich schon vor Paul Veronese zu entwickeln begann, mit dem es in Italien die größte Meisterschaft erlangte. In meinem Bilde, obgleich es mit großer technischer Fer-

*) Ob sich dieß wirklich so verhält, kann ich nicht sagen. Als Vasari das Leben des Michelangelo schrieb, bewahrten allerdings die Erben des Bartolommeo Bettini diesen Karton. Aber in neueren Zeiten scheint derselbe wenigstens in einen andern Besitz übergegangen zu sein, da Duppas Unterschrift unter dem im J. 1806 gestochenen Umriß lautet: FORMERLY in Florence in possession of the family Bettini. Bei meinem letzten Aufenthalt in Florenz im J. 1816 habe ich leider versäumt mich darnach zu erkundigen, weil meine Aufmerksamkeit nicht auf diesen Gegenstand gerichtet war. Schl.

tigkeit und Freiheit gemalt ist, und sich die oben bemerkten Veränderungen, welche der Malerei zusagen, vorfinden, ist dennoch das Streben nach plastischer Bestimmtheit und Reinheit der Formen vorherrschend. Gewiß wäre diese einer größeren malerischen Wirkung und dem Schmuck der Farbe aufgeopfert worden, gehörte dieses Bild einer späteren Zeit an, worauf kein Einfluß des Erfinders mehr stattfand.

Anmerkung A. W. Schlegels.

Vasari ertheilt zweimal Bericht von diesem Karton. Im Leben des Michelangelo, gegen das Ende und außer der Zeitordnung, findet sich nur folgende kurze Erwähnung:

A Bartolommeo Bettini fece, e donò un cartone d'una Venere con Cupido, che la bacia, che è cosa divina: oggi appresso agli eredi in Fiorenza. *)

Im Leben des Jacopo da Pontormo hingegen (T. V. p. 191. 192) erzählt er den Entwurf des Kartons und die Ausführung in Oelfarben mit allen begleitenden Umständen. Da dieß die historische Hauptstelle ist, so setze ich die Worte des Textes ohne Abkürzung her.

Veggendosi adunque quanta stima facesse Michelangelo del Pontormo, e con quanta diligenza esso Pontormo conducesse a perfezione, e ponesse ottimamente in pittura i disegni e cartoni di Michelangelo; fece tanto Bartolommeo Bettini, che il Buonarroti suo amicissimo gli fece un cartone d'una Venere ignuda, con un Cupido, che la bacia, per farla fare di pittura al Pontormo, e metterla in mezzo a una sua camera, nelle lunette della quale aveva cominciato a far dipingere dal Bronzino, Dante, Petrarca, e Boccaccio con animo di farvi gli altri poeti, che hanno con versi e prose Toscane cantato d'amore. — — — —

Avendo in tanto finito Jacopo di dipingere la Venere dal cartone del Bettino, la quale riuscì cosa miracolosa, ella non fu data ad esso Bettino per quel pregio, che Jacopo glie l'aveva promessa, ma da certi furagrazie, per far male al Bettino, levata di mano a Jacopo quasi per forza, e data al Duca Alessandro, rendendo il suo cartone al Bettino. La qual cosa avendo intesa Michelangelo, n'ebbe

*) Vasari (ed. di Firenze 1772) T. VI. p. 329.

dispiacere, per amor dell' amico, a cui aveva fatto il cartone, e ne volle male a Jacopo, il quale sebbene n'ebbe dal Duca cinquanta scudi, non però si può dire, che facesse fraude al Bettino, avendo dato la Venere, per comandamento di chi gli era signore.

Unsere vom Cupido geküßte Venus ist gewissermaßen das Gegenstück zu der berühmten Leda desselben Meisters. Die Leda hatte er nicht bloß gezeichnet, sondern in Waßerfarben mit großer Vollendung gemalt, wie sie Vasari beschreibt, (T. VI. p. 233. Quadro grande dipinto a tempera col fiato.) In beiden Gruppen ist dieselbe Großheit der Formen und gewagte Wendung der nackten Glieder; in Verschmähung der gesellschaftlichen Anständigkeit ist jedoch der Künstler bei der Leda viel weiter gegangen. Er enthüllte das sterbliche Weib unter den Liebkosungen des in einen Schwan verkleideten Zeus, überwältigt vom Taumel der Sinne. Die Göttin hingegen erscheint hier im stolzen Bewußtsein ihrer Schönheit ruhig und nachläßig hingelehnt; die Leidenschaftlichkeit ist dem Cupido allein zugetheilt, dem wilden Knaben, der zum Ausfluge auf zahllose Siege gerüstet, noch im letzten Augenblicke seiner Mutter einen Kuß raubt.

Jene künstlerische Freiheit ward der Leda in der Folge verderblich. Michelangelo hatte sie anfangs dem Herzog Alfonso von Ferrara zugedacht. Da dessen Abgeordneter aber den Werth des Werkes nicht zu schätzen verstand, so schenkte er es nebst vielen andern Zeichnungen einem treuen Diener, der es nach Frankreich brachte, und Franz dem Ersten für die Galerie von Fontainebleau verkaufte. Dort ward es lange bewundert, und ohne Zweifel auch kopiert, bis unter Ludwig dem Dreizehnten heuchlerische Sittenstrenge es verdammte, so daß es mit genauer Noth und schmählich behandelt, nämlich theilweise übermalt, dem Scheiterhaufen entgieng. Indessen kam der Karton nach Florenz zurück.

Aus der Zusammenstellung der Umstände ergiebt sich, daß beide Gruppen ungefähr demselben Zeitraume angehöret. Seine Leda vollendete Michelangelo erst im Jahre 1530, als er nach der Belagerung von Florenz mit Sicherheit dahin zurückkehren konnte. Kaum hatte Pontormo die Venus nach dem Karton ausgemalt, als sie ihm von dem Herzog Alexander von Medicis, der nur sieben Jahre,

von 1530 bis 37, regierte, für den geringen Preis von 50 Scudi abgedrungen ward.

Im Jahre 1530 war Michelangelo schon sechs und funfzig Jahre alt, und dennoch lodert in beiden Bildern die Flamme einer jugendlichen Begeisterung hell auf. Bei diesem Manne, an dem Alles außerordentlich war, sogar seine Lebensdauer, darf man auch die beiden Epochen der natürlichen Laufbahn, Jugend und Alter, nicht nach demselben Maßstabe von einander scheiden, wie bei gewöhnlichen Menschen. Jene verliebte Phantasie, welche ihm die Kunst zum Idol und zum Monarchen gemacht hatte, — l'amorosa fantasia Che l'arte mi fece idolo e monarca, — hörte niemals auf, den rüstigen Greis zu begleiten.

Da der Herzog Alexander ermordet ward, so kann bei dieser Gelegenheit auch mancher Raub an seinem Eigenthum begangen worden sein. So begreift es sich, wie die Venus von Pontormo abhanden kam, vielleicht verborgen gehalten oder aus Florenz weggeschafft wurde, aus Besorgniß, Alexanders Nachfolger, der Herzog Cosmus, möge sie zurückfordern.

Michelangelo war unendlich fruchtbar an Erfindungen und Entwürfen, und eben so freigebig damit, nicht nur gegen Freunde, sondern auch gegen Personen untergeordneten Standes. Aber er hatte noch einen besondern Grund, warum er seine Kartone ausgezeichneten Koloristen zur Ausführung in Oelfarben übergab. Im Fresco besaß er eine große Meisterschaft, wie die weit früher gemalte Decke der sixtinischen Capelle beweiset, die unter die erhabensten Hervorbringungen der neueren Kunst gehört. Hingegen war er sich bewußt, daß er das nicht besitze, was den eigenthümlichen Reiz der Oelmalerei ausmacht: die zarte Verschmelzung der Tinten und die Durchsichtigkeit der Schatten. Er hoffte nämlich dem Raphael, der ihm beinahe die Palme entrißen hatte, glückliche Nebenbuhler zu erwecken, wenn die tiefe Bedeutung seiner Komposition und die Großheit seiner Zeichnung durch den Zauber der Beleuchtung und eine warme Carnation hervorgehoben würde. Hiezu liehen ihm Venusti, Pontormo, und vor allem Sebastiano dal Piombo ihren Pinsel. Duppa hat alle von Vasari und Condivi erwähnten Kartone aufgezählt; ich muß jedoch die Vollständigkeit des Verzeichnisses in Bezug auf den letztgenannten bezweifeln. Unter den aus Italien

nach Paris weggeführten Gemälden habe ich oft das Märterthum der heil. Agatha von Sebastiano dal Piombo betrachtet und bewundert, in welchem, denke ich, kein geübter Blick den gewaltigen Geist des ersten Urhebers verkennen würde, auch wenn ihn die Tradition nicht bezeichnet hätte.

Michelangelos Darstellung war ganz Physiognomik und, wenn ich so sagen darf, Athletik; die menschliche Gestalt war sein einziges Augenmerk. Die Umgebung seiner Gruppen warf er nur flüchtig hin. Landschaftliches zu zeichnen, Bäume, Stauden und Kräuter, den verschiedenen Baumschlag jeder Gattung nachzuahmen, das war nicht seine Sache. Man darf daher voraussetzen, daß er in diesem Stück von den Malern, denen er die Ausführung seiner Entwürfe anvertraute, keine knechtische Genauigkeit gefordert haben wird. So erklären sich ganz natürlich die Abweichungen, die wir in dem Gemälde des Pontormo bemerken, die nichts Wesentliches betreffen, und sämmtlich der malerischen Wirkung vortheilhaft sind. Wenn hingegen ein später lebender Künstler eine Kopie des in dem Hause Bettini befindlichen Kartons unternahm, so hatte er einen Grund, sich in allen Nebendingen genau daran zu halten: seiner Arbeit gab er dadurch einen täuschenderen Schein der ursprünglichsten Nachbildung.

Diese Venus ist aus dem Nachlaße eines Geistlichen erstanden worden, der sie seit langen Jahren beseßen hatte, aber diesen Besitz, aus begreiflichen Gründen, nicht eben öffentlich machen wollte, und der Göttin deswegen in seinem Schlafzimmer ihren dauernden Aufenthalt anwies.

Goethe über ein neu entdecktes Bild des Correggio. 1809.

Anm. Dieser Aufsatz stand, zum ersten Male abgedruckt, in der Jenaischen Litteratur-Zeitung, wo er den Jahrgang 1809 eröffnete. Dort war er unterzeichnet mit den Buchstaben: W. K. F. (Weimarische Kunstfreunde.), unter welcher Andeutung Goethe für einen Verein zur Aufmunterung talentvoller junger Künstler, den er gestiftet hatte, das Wort zu führen pflegte.

Das in vorstehendem Kupferstich verkleinert abgebildete Gemälde von seltener Vortrefflichkeit wurde durch ein günstiges Ungefähr vor

nicht langer Zeit einem unserer Freunde zugewendet. — Von welches großen Künstlers Hand solches herrühre, mögen wir auszumachen nicht unternehmen, theils weil es schwer ist, die einmal anders Gesinnten in dergleichen Fällen von ihrer Meinung abzubringen, theils weil in der That ein Irrthum leicht kann begangen werden. Ueberdieß hat der wahre Werth eines Kunstwerks mit dem Namen, den es führt, eigentlich nichts zu schaffen; und so soll auch unser Bericht von dem hier in Frage kommenden Gemälde sich ohne Nebenabsicht bloß mit den wesentlichen Verdiensten desselben beschäftigen.

Alt ist das Werk unstreitig, und im Ganzen ziemlich wohl erhalten; wahrscheinlich aber ist der Ton der Farben überhaupt etwas dunkler geworden, als er anfänglich sein mochte. Geschmack und Behandlung erinnern, das kann Niemand leugnen, zunächst an Correggio. Aus dieser Ursache werden wir uns im Verfolg oft auf denselben vergleichend berufen müßen: allein es geschieht keineswegs mit dem Vorhaben, ihm unser Bild bestimmt zuzueignen, sondern allein darum, weil zur Prüfung desselben keines andern Malers Werke einen so schicklichen und zu gleicher Zeit hohen Maßstab darbieten.

Betrachtet man nun erstlich die Erfindung und Komposition überhaupt: so erscheint hier zwar nicht der hohe Grad sentimentaler Innigkeit, wie etwa in Correggios bekannter Vermählung der heil. Katharina, oder in der Madonna la Zingara, oder der Madonna mit dem Kinde, dem ein Engel Früchte bringt; auch ist in den eben genannten Bildern die Anordnung eleganter: indessen fehlt es dem unseren ebenfalls nicht an Zartgefühl und dem freundlichen Beisammensein, welches Correggio in seinen Bildern so gern darzustellen unternahm, und welches selten einem Andern so gut als ihm gelungen ist.

Die Formen sind so, wie sie diesem großen Meister gewöhnlich waren: weniger ausschweifend und rundlich, als im St. Georg zu Dresden, oder in der Kuppel zu Parma u. s. w., gleicht der Geschmack der Zeichnung in unserem Bilde am besten der Zeichnung im Gemälde vom heil. Sebastian. Nicht ohne Wahrscheinlichkeit würde man sogar muthmaßen können, das junge Mädchen sei mit dem jungen Mädchen in jenem Gemälde, welches eine Kirche in der

Hand hält, nach einerlei Modell, nur um ein oder ein Paar Jahre später gemalt. Aehnlichkeit mit den Zügen des Pfeilschnitzers läßt sich ebenfalls nicht verkennen, und Köpfe, welche mit dem Kopfe des Knaben übereinstimmen, sind ohne Mühe häufig in Correggios Werken nachzuweisen.

Es dürfte fast scheinen, als ob wir hiermit dem berühmten Haupt der lombardischen Schule einförmige Manier in seinen Bildungen vorwerfen wollten: indessen ist der Sinn unserer Bemerkungen durchaus nicht tadelnd. Das Manierierte entspringt nicht daraus, daß ein sehr schönes oder interessantes Gesicht in verschiedenen Bildern öfter erscheint, denn auch im Leben sieht man dieselbe schöne Gestalt gern oft; sondern, wenn derselbe Ausdruck, Gestalt, Motive u. s. w. schicklich und unschicklich bis zum Ueberdruß wiederholt sind, und der Beschauer gleichsam schon zum voraus weiß, was er zu sehen bekommt. Die größten Meister, Raphael selbst nicht ausgenommen, haben gewisse Favoritgesichter, welche selten in einem ihrer Bilder fehlen, und Kunst und Gemüth haben sich gewöhnlich in denselben am besten ausgedrückt.

Correggio brachte im Ausdruck, besonders bei jugendlichen Figuren, Weibern und Kindern, die ihm eigenthümlichen frohen Mienen, ein heiteres Lächeln mit geöffnetem Munde und stark vertieften Seiten desselben an; seine Nachahmer sind darüber fast alle in's karikaturmäßig Manierierte verfallen, und zuweilen hat er auch selbst, zumal in seinen späteren Arbeiten, ein wenig die Gränzlinie übertreten. Wir können daher sagen, daß in dem Bilde, von welchem hier die Rede ist, das Verdienst des Ausdrucks vorzüglicher und naiver sei, als es sonst in den meisten Arbeiten des Correggio zu sein pflegt. In dem Mädchen besonders bemerkt man einen so hohen Grad von jugendlicher, sorgenfreier Unschuld, von reinem, menschlichem Dasein, ohne Anspruch, ohne Ziererei, daß keine Nachahmung ihn erreichen, keine Worte beschreiben können. Der Knabe, so vortrefflich er auch an sich ist, gleicht schon etwas mehr jener allgemeinen, vorhin angedeuteten, dem Correggio gewöhnlichen Weise, doch dergestalt gemäßigt, daß, im Fall das Bild wirlich für eine Arbeit dieses Meisters gelten sollte, man eben daher auch zu schließen berechtigt wäre, es gehöre nicht zu den spätern Arbeiten desselben, und sei wahrscheinlich verfertigt worden, ehe noch im Fortschritt seiner

Kunst einiges Uebertriebene sich eingefunden hatte. Bei fernerer Betrachtung des Werks wird der Beschauer von dem höchstbelebten Kopf der Alten angezogen. Man glaubt ihre Stimme, ja das Geschrei zu vernehmen, womit sie das unbefangen blickende Mädchen auf einen außer dem Bilde gedachten Gegenstand aufmerksam machen will, und, wie der Künstler eben hier als vollendeter Meister gewaltet, verdient unsere höchste Bewunderung; er hat dieser Alten große Formen, edle Züge mitgetheilt, aber nebenher den Adel der Form durch eine große Warze an der Seite, und durch den erwähnten gemeinen Ausdruck des Geschreis wieder danieder gehalten, dem Beschauer gleichsam zum Scherz überantwortet.

In Betreff des Kolorits sind wir sehr geneigt zu glauben, unser Bild habe durch Einwirkung von Zeit und Zufällen einige Veränderung erfahren. Zwar ist die Farbe immer noch gut, indem sie harmonisch und in den Uebergängen bewundernswürdig in einander fließend ist; aber eine so blühende Carnation, wie allenfalls von einem Werke erwartet werden dürfte, das, in Gemäßheit seiner übrigen Eigenschaften, die Vergleichung mit den Arbeiten des Correggio nicht scheut, findet sich gegenwärtig nicht mehr, ausgenommen an des Mädchens Ohre, einem der schönsten, welche von moderner Kunst gebildet worden, und wo vielleicht stärkerer Farbenauftrag weniger Veränderung des ursprünglichen Tons erlaubte, als an andern Theilen. Denn daß Veränderung wirklich stattgehabt haben müße, läßt sich augenscheinlich an der Stirn des mehr erwähnten Mädchens nachweisen, welche im Verhältniß zu den übrigen Theilen des Gesichts nicht mehr licht genug ist. Die Schattenpartien mögen durchgängig etwas tiefer geworden sein; doch ist nichts schwarz, sondern alle Gegenstände noch immer vollkommen deutlich, der Ton überhaupt vortrefflich und das Werk, von dieser Seite betrachtet, musterhaft. Wir können dieses um so mehr behaupten, da auch die Anlage von Licht und Schatten im großen Geschmack gedacht ist, so daß breite, ruhige Massen entstehen, welche das Ganze in höchster Deutlichkeit und gefällig für's Auge erscheinen laßen.

Die Falten sind ebenfalls nach dem Princip der Massen gedacht, gelegt und gemalt, mit großen Brüchen, so wie sie in Correggios Bildern gewöhnlich vorkommen. Der weiße Hemdeärmel des Mädchens hat zwar einige schmalere und tiefere Falten; allein es ist

sehr wahrscheinlich, daß verschiedene anfänglich leichte Schatten an dieser Stelle, theils durch die Zeit, theils durch Restauration etwas auffallender geworden sind.

Ueber die Vertheilung der Farben zur harmonischen Wirkung des Ganzen gestatten uns der geringe Umfang des Bildes und seine wenigen Figuren keine weitläuftigen Anmerkungen; nur so viel ist zu melden, daß auch dieser Theil des Werks zweckgemäß ist, und sich darin, wie in allen übrigen bereits abgehandelten Eigenschaften gute alte Zeit, Geschmack und Meisterschaft ankündigen. Der oben gedachte weiße Hemdeärmel des Mädchens ist die zuerst auffallende Farbenmasse, demselben zunächst zeigt sich der Rock dieser Figur von gedämpftem Orangegelb. Der Alten scheint ein in's Grüne fallendes Gewand gegeben zu sein, welches sich kaum noch vom dunkeln Grunde unterscheidet; das Kopftuch derselben ist sehr niedergehaltenes Weiß. Der Knabe hat ein Kleid von noch mehr geschwächter Farbe, das vielleicht ungebleichte Leinwand bedeuten soll. Durch diese Anlage der Farbenmassen entsteht eine schöne Stufenfolge und milde Abweichung derselben aus der hellen Mitte nach dem dunkeln Grunde hin, in der Art wie Correggio, wenn er wirklich Verfertiger des Werkes wäre, sie ungefähr würde gemacht haben.

An einem Gemälde von solchen ausgezeichneten Verdiensten, wie das, von welchem hier geredet wird, kann man ganz natürlich auch eine meistermäßige Behandlung erwarten. Sie äußert sich indessen nicht in mächtigen auffallenden Strichen, sondern verbirgt sich gleichsam, und will gesucht sein. Es ist die Eigenschaft hoher Kunstwerke, daß sie durch kein Werkzeug oder mechanisches Wirken hervorgebracht, sondern als Naturprodukte erscheinen, und so ist es mit dem unseren allerdings beschaffen. Die Gesichter des Mädchens und des Knaben sind wie durch göttlichen Willen in's Dasein gerufen, ohne Zuthun des Pinsels. An dem mehr zurücktretenden und im Schatten stehenden Kopf der Alten hingegen laßen sich sehr freie breite Pinselstriche bemerken, wunderbarliche Meisterschaft, Bewegung und Wißen in dem Geflechte der Muskeln und Falten am untern Theil des Gesichts. Ganz außerordentlich leicht, frei, weich und wahrhaft sind auch die blonden Haare des Mädchen gemalt.

Anm. Ich übergehe hier einige allgemeine Betrachtungen über den Begriff eines Kenners und eines Kunstrichters, und füge nur den Schluß bei.

Wir finden uns wieder zu unserem Gemälde zurück, von welchem wir nach der oben vorgenommenen Auseinandersetzung seiner Eigenschaften nur glauben frei erklären zu dürfen: — Es ist werth eine Arbeit des Correggio zu sein — ja man mag füglich behaupten, einige der am vollkommensten gelungenen und erhaltenen Theile, z. B. die Nase, die Augen nebst dem obern Theile der Wange an der Hauptfigur, seien von so unübertrefflicher Art, daß in Correggios anerkannten Werken nirgend etwas Herrlicheres nachgewiesen werden kann.

Hier hat die Kunst, nach unseren Begriffen von ihr, ihre Gränze gefunden; kein Bemühen, kein unerreichtes Streben, keine anmaßliche Meisterschaft ist sichtbar, sondern Alles Fluß und Guß, Geist und lebendiger Hauch.

Anmerkung A. W. Schlegels.

Aus dem vorstehenden Aufsatze geht klar genug hervor, daß Goethe dieses so einsichtsvoll und gründlich beurtheilte Bild dem Correggio zuschrieb. Er nennt keinen einzigen der Maler, auf die man allenfalls, im Zweifel über den Urheber, rathen könnte, z. B. den Schidone; immer kommt er auf den großen Meister der lombardischen Schule zurück. Er wollte aber seine Ueberzeugung nicht entschieden aussprechen, weil er damals über die Herkunft des Bildes keine befriedigende Nachweisung mittheilen konnte. Dieß kann jetzt unbedenklich geschehen. Es gehörte zu der ansehnlichen Gemälde-Sammlung eines Grafen von Rottenhan in Bamberg, dessen Bruder Kardinal war, sich gewöhnlich in Wien aufhielt, aber, durch die Verhältnisse seiner geistlichen Würde bewogen, öfter Reisen nach Italien machte. Hier hatte er dann das unvergleichliche Werk aufgefunden, und als ein seinem Bruder bestimmtes Geschenk angekauft. Er sandte es nach Bamberg, und fügte, um seinem Bruder eine angenehme Ueberraschung zu bereiten, nichts weiter hinzu als dieß: er sende ihm hier ein Werk eines alten italiänischen Malers. Mittlerweile war der Graf Rottenhan erblindet. Er hoffte immer seine Sehkraft wieder zu erlangen, und verschob deswegen bis auf diesen Zeitpunkt das Auspacken des Bildes, um es selbst zuerst in Augenschein nehmen zu können. So blieb es zehn Jahre lang, bis

zum Tode des Besitzers in der Kiste verschloßen, worin es übersandt worden war. Als es nun an das Licht hervorgezogen ward, war es ganz verdumpft und mit einer dicken Kruste überzogen. Bei der Versteigerung fand sich, wie natürlich, kein Käufer dazu. D'Alton erstand es, bloß auf die Vermuthung hin, daß unter dem entstellenden Ueberzuge ein Werk von einigem Werthe verborgen sein möchte. Erst nach sorgfältiger und schonend vorgenommener Reinigung entdeckte er, welch ein Schatz ihm zugefallen war.

Ueber ein neu entdecktes Bild von Rubens.

Ein Gemälde von Rubens dürfte weder als eine so große Seltenheit, noch gegenwärtig als ein Gegenstand von solcher Erheblichkeit angesehen werden, daß die Auffindung eines derselben einer besondern Erwähnung werth erscheinen möchte. Allein wir glauben uns verpflichtet, in diese Geringschätzung nicht nur nicht einstimmen zu dürfen, sondern halten es vielmehr zeitgemäß, den großen Verdiensten dieses Meisters die gerechte Anerkennung zu vindiciren, die ihm bisher geworden, und welche von der neueren Kunst, wie achtungswerth ihr Bestreben, ein höheres Ziel zu erreichen, auch sein möge, noch keineswegs übertroffen oder verdunkelt worden ist. Das Verzichtleisten derselben auf jene Meisterschaft im Technischen, worauf zum Theil das malerische Verdienst des Rubens beruht, ist nicht weniger ein Mangel, eine Einseitigkeit, als der unreine Geschmack in der Form und Zeichnung des Letzteren.

In einem Streit über die Vorzüge der neueren Kunst gegen die ältere, besonders gegen die Meister des sechszehnten und siebzehnten Jahrhunders, wenn ja ein solcher Streit, worin die eine Partei sich zugleich zum Richter aufwirft, vernünftiger Weise geführt werden kann, wird immer nur der beßere Wille gegen die tüchtige That in die Wagschale gelegt, und nichts entschieden werden können.

Wie verschieden aber der Zweck und wie groß auch der Unterschied zwischen Kunst und Natur sein mag, immer wird es ein Merkmal eines vollkommenen Kunstwerks bleiben, daß in demselben, um ein in sich geschloßenes Ganzes zu bilden, gleich den Werken

der Natur, der Wille und die That eins sein müssen. Welche Veränderung im Verlaufe der Zeiten die Sinnes- und Vorstellungs-Weise der Menschen auch erleidet, stets wird die Wirkung, welche ein Kunstwerk auf den Geist und das Gemüth des Beschauers ausübt, den Eindrücken entsprechen, welche die Werke der Natur auf uns machen; so daß die Empfänglichkeit für das Kunstschöne immer das Gefühl für die Schönheiten der Natur voraussetzt. Daß aber zur Erreichung höherer Kunstzwecke die bloße Nachbildung des Natürlichen nicht genügen könne, sondern ein gründliches Naturstudium, die Erkenntniß, wie sich der Charakter in der Form ausspricht, erforderlich sei, bedarf keiner weiteren Erörterung.

Es sind nur wenige Meister, deren Werke in dieser Beziehung die Bedingungen eines Bildes als geschloßenes Ganzes erfüllen, wie dieß bei Rubens der Fall ist, und noch wenigere dürften sich finden, deren Fehler, wie bei ihm, gleichsam als Folgen seiner Vorzüge angesehen werden müßen. Wie die Deutlichkeit seiner größeren Werke eine Folge des Verständnisses der Massenbildung und der großartigen Vertheilung von Licht und Schatten ist, und diese wieder die breitere Behandlung und den eigenen Auftrag der Farbe zur Folge hat, ist auch seine Zeichnung und die Uebertreibung der Formen nur Folge dieses Bestrebens. Obgleich nun der Stil seiner Zeichnung nichts weniger als rein und edel ist; so kann sie doch weder schlecht, noch eigentlich manieriert genannt werden. Seine Formen entsprechen in demselben Grade seiner Denk- und Empfindungs-Weise, wie jene des Correggio. Beide unterscheidet nur ein verschiedenes Naturell, ein verschieden ausgebildeter Geschmack. Die malerische Wirkung seiner Bilder ist bei Rubens kein Kunstgriff, um die Fehler seiner Zeichnung zu verstecken, oder den Mangel der Erfindung zu ersetzen; sie beabsichtigt vielmehr, seine Ideen in ein deutliches Licht zu stellen. Es ist auch nicht der Reichthum seiner Komposition, nicht die Großartigkeit seiner Formen, noch die Anmuth der Bewegung und des Ausdrucks, sondern die Uebereinstimmung aller Bedingungen, welche den Werth seiner Gemälde ausmacht. Es ist weniger eine Eigenschaft als ein Merkmal des Genies, daß es sich selbst zu beschränken und die Richtung seiner Thätigkeit selbst zu bestimmen vermag. Eben so ist diesem Vermögen, Bewunderenswürdiges, dem gemeinen Verstande Unbegreifliches hervor-

zubringen, die besondere Art der Auffaßung, der besondere Geschmack in Anordnung und Ausführung, ursprünglich eigen und angeboren, auch daraus die frühe Entwickelung und große Produktivität des Genies erklärlich, worin vielleicht nur Raphael mit Rubens zu vergleichen ist. Damit ein Kunstwerk ein organisches Ganzes bilde, dessen verschiedene Theile bei besonderer Bedeutsamkeit dennoch zu einem gemeinsamen Zweck verbunden erscheinen, und die Wirkung des Lebendigen erhalten, muß es schon als ein Ganzes aus der Idee entspringen und in der Ausführung sich nur entwickeln.

Durch diese innere Freiheit, welche alle Werke eines Meisters charakterisiert, erscheint dieß Kunstvermögen im Genie als eine potenzierte Natur, indem dieselben sich eben so specifisch gleichen, wie die Früchte eines Baumes, die sich nach den verschiedenen Jahren nur durch eine größere oder geringere Vollkommenheit und Reife unterscheiden. Nur das beschränkte Talent läßt sich von seiner Zeit bestimmen und verwirren. Rubens tüchtiger Natursinn, seine Heiterkeit, Liebe und Klarheit leuchten aus allen seinen Bildern; daß er aber darum nach dem Ausspruche eines neueren Kunstrichters, dem dreistes Absprechen mit Beiseitesetzen der Bedenklichkeiten der Vernunft, zur Natur geworden, ein bloßer Naturalist zu nennen sei, müßen wir in dem Sinne, wie dieß von Michelangelo da Caravaggio, Spagnoletto, Hondhorst u. A. gilt, mit Grund widersprechen. Rubens hat große und ernste Studien gemacht, und ist nur in dem Grade als Naturalist zu betrachten, wie Alle, welchen Kunst natürlicher Beruf ist.

Wenige Künstler hatten das Glück, so meisterhafte und sinnesverwandte Schüler und Gehülfen zu bilden, wie Rubens; daher von seinen vielen und großen Werken nur wenige von ihm eigenhändig ausgeführt sind. Bilder, von denen sich am sichersten nachweisen läßt, daß sie ihm angehören, sind seine Porträte, und gerade diese werden auch noch gegenwärtig für das Vorzüglichste gehalten, was die Kunst jemals hervorgebracht hat. Welches Bild ließe sich hierin auch wohl mit dem Confesseur in der königlichen Galerie im Haag vergleichen! Es ist à la prima gemalt, und scheint das Werk weniger Stunden zu sein. Niemals ist wohl mit weniger Mitteln, einem geringeren Aufwande von Fleiß und Farbe ein in sich so vollendetes, Geist und Leben athmendes Werk hervor-

gebracht worden. Nicht weniger vortrefflich, wenn auch nicht in gleichem Grade bewundernswürdig, sind seine historischen Porträte, worunter das unter dem Namen der vier Philosophen im Pallast Pitti zu Florenz, und Rubens eigene Söhne in der Dresdner, und eine Wiederholung in der fürstlich lichtensteinischen Gale ie in Wien, die bekanntesten sind. Zur letzten Klasse gehört auch das Bild, welches wir hier zur Kunde der Kunstfreunde bringen, und davon einen Kupferstich geben, der uns, was die Kompositien betrifft, aller weiteren Beschreibung überhebt. Es ist 4 Fuß 9½ Zoll hoch, 6 Fuß 7½ Zoll breit, auf Leinwand gemalt, und so wohl erhalten, als es nur immer ein Gemälde von diesem Meister noch ist.

Der Charakter dieses Bildes, dessen Figuren vollkommen Lebensgröße sind, ist, bei aller Schönheit der Farbe, so ernst und erhaben, daß es auf den ersten Blick schon den Eindruck einer Tragödie macht, und wir bei der Erklärung desselben nur an eine tragische Begebenheit zu denken uns veranlaßt finden. Vor allem nimmt die edle, würdevolle Hauptfigur unsere Theilnahme in Anspruch. Die Zeit erst ertheilt dem verkannten Verdienst seinen Lohn in dem Siegerkranze.

Um dieses Bild, außer seinem malerischen Werthe, auch hinsichtlich der Erfindung und der Motive gehörig würdigen zu können, muß es uns vor allem wichtig sein, auszumitteln, welche Personen, welche Begebenheit hier dargestellt seien. Leider hat sich zur Aufklärung dieser Frage nicht die geringste Spur, weder mündlich noch schriftlich erhalten. Nur über den Meister dieses Werkes scheint man zu keiner Zeit zweifelhaft gewesen zu sein, da es sich als ein Gemälde von Rubens auf die vorigen Besitzer vererbt hatte. Insgemein nahm man den von der Muse mit Beihülfe der Zeit gekrönten Greis für einen berühmten Arzt. Eine Vermuthung, für die sich kein Beleg auffinden läßt, und welcher die hier dargestellten Motive geradezu widersprechen. Rubens war in Anwendung seiner Allegorien weniger geschmackvoll, als sinnreich. Der Ruhm eines Arztes ist, wie seine Thätigkeit, persönlich und an die Gegenwart gebunden; es bedarf daher nicht der Zeit, um seinem Verdienst den gebührenden Lohn zuzuerkennen. Auch scheint die Liegende mehr Seelen- als Körper-Leiden zu erliegen, denn wir sehen ihr zur Seite

nur Erquickungen, aber keineswegs Arzneimittel aufgestellt. Der Ausdruck des jungen Kriegers ist Aufgeregtheit, Erstaunen, ja Unwille; er scheint nicht mit der Liegenden, sondern ganz mit der Hauptfigur, dem Greise, beschäftigt zu sein. Die weinende Figur im Hintergrunde, Alles deutet auf ein schmerzliches Ereigniß hin, welches jedoch allein den Greis betreffen muß, da er allein den Ausdruck höchst würdevoller Ruhe behauptet, wie es auch durch die allegorischen Figuren angedeutet wird.

In der Geschichte des Olden-Barneveld, Advokaten von Holland, glauben wir den Stoff zu dem vor uns liegenden Bilde gefunden zu haben. Bekanntlich war Rubens ein persönlicher Freund des Hugo Grotius, und mußte deshalb an dem tragischen Schicksal Olden-Barnevelds, dieses eben so unglücklichen als berühmten Staatsmannes, um so mehr Antheil nehmen, als sein Freund in dasselbe verflochten, und zwar nicht zum Tode, aber zu lebenslänglicher Gefangenschaft verurtheilt war. Unter den hier obwaltenden Verhältnissen ist es wohl kein zu gewagter Schluß, wenn wir annehmen, daß Rubens, der nicht bloß Maler, sondern auch Sekretär des geheimen Rathes des Königs von Spanien gewesen, mit diesem berühmten Staatsmann, der vor allen andern die Angelegenheiten der vereinigten Niederlande geleitet, ungeachtet der Verschiedenheit ihrer politischen Meinungen, gleichfalls in persönlicher Bekanntschaft gelebt, da dieselbe doch kein Hinderniß in seinem Verhältniß zu Hugo Grotius gewesen.

Dieses Bild kann, wie die allegorischen Figuren beweisen, erst nach Olden-Barnevelds Enthauptung, und also nicht vor 1620 ausgeführt sein, ist aber vermuthlich auch nicht viel später, und wahrscheinlich zum Trost seiner unglücklichen Familie, gemalt.

Es ist hier der Augenblick dargestellt, wo einer seiner Söhne den am Schmerzenslager der Mutter sitzenden Vater vor dem Schicksale des folgenden Tages warnt, indem der Prinz von Oranien beschloßen, denselben, wenn er sich in die Rathsversammlung begeben würde, gefangen nehmen zu laßen. Und zwar glauben wir den Moment annehmen zu können, wo Olden-Barneveld den Bitten und Ermahnungen des Sohnes die geschichtlich aufbewahrten Worte entgegensetzt: daß er in seinen Jahren, und mit dem Bewußtsein der Unschuld, nichts fürchte. D'Alton.

Anmerkung A. W. Schlegels.

Daß das in Rede stehende Gemälde ein Werk des großen Flamänders sei, und zwar eines von der vorzüglichsten Gattung, ein solches, das mit den berühmtesten allegorisch-historischen Kompositionen desselben Meisters in gleichen Rang gestellt zu werden verdient; das bedarf keines Beweises. Ich bin überzeugt, alle Kenner werden auf den ersten Blick hiemit einverstanden sein.

Was nun die Deutung meines Freundes auf Olden-Barneveld betrifft, und zwar auf den Tag vor seiner Verhaftung, aus welcher er nicht anders als auf das Blutgerüst abgeholt werden sollte: so ist sie ungemein ansprechend; sie wirft ein helles Licht auf die sonst räthselhafte Zusammenstellung; überhaupt hat sie alle Zuverläßigkeit, die in dergleichen Dingen zu erwarten steht, wo weder eine ununterbrochene Ueberlieferung, noch ein ausdrückliches Zeugniß vorhanden ist. Weit entfernt, Bedenklichkeiten dagegen vorzutragen, will ich nur in der Kürze darthun, daß die Annahme mit den Zeitverhältnissen vollkommen übereinstimmt.

Eine persönliche Bekanntschaft zwischen Olden-Barneveld und Rubens ist kaum zu bezweifeln. Sie waren Zeitgenoßen und gewissermaßen Nachbarn. Rubens, ungefähr dreißig Jahre jünger, hatte sich seit seiner Zurückkunft aus Italien in Antwerpen häuslich niedergelaßen. Schon in weit früherer Zeit, im Jahre 1583, als Rubens noch ein Knabe war, hatte Olden-Barneveld Antwerpen in Geschäften besucht. Aber zu Anfang des Jahres 1609 gaben ihm die langwierigen Unterhandlungen über einen zwölfjährigen Waffenstillstand zwischen Spanien und den vereinigten Provinzen Anlaß zu einem verlängerten Aufenthalt. Als diese Unterhandlungen unter Vermittlung Englands und Frankreichs so weit gediehen waren, daß sich ein glücklicher Abschluß voraussehen ließ, ward deren Sitz nach Antwerpen verlegt. Olden-Barneveld, als der Bevollmächtigte der Provinz Holland und einer der vornehmsten Geschäftsführer, verweilte dort zwei volle Monate bis zur Unterzeichnung der Urkunde (den 9. April 1609). Sollten damals zwei solche Männer, der berühmteste Künstler und der angesehenste Staatsmann der gesammten Niederlande, die nur politisch, nicht aber durch eine verschiedene Nationalität von einander getrennt waren, fremd und gleichgültig

an einander vorübergegangen sein? Gesetzt aber, diese Gelegenheit zur Stiftung eines persönlichen Verhältnisses wäre versäumt worden, so war der ganze folgende Zeitraum bis zur Gefangenschaft Olden-Barnevelds (1618, den 28. Aug.) fortwährend günstig dafür. Denn in dem Vertrage war der freieste Verkehr der Bewohner beiderseitiger Lande ausbedungen. Rubens blieb immer reiselustig; er hatte oft besondere Aufforderungen dazu, indem er von gekrönten Häuptern zur Ausübung seiner Kunst in ihre Hauptstädte berufen ward, oder auch wie behauptet wird, geheime diplomatische Aufträge erhielt. Mehrere Reisen nach Holland werden ausdrücklich erwähnt; nur vermisse ich dabei in den Lebensbeschreibungen, die mir zur Hand sind, genauere Zeitangaben.

Ohne Zweifel finden sich in Holland noch mehrere Bildnisse des großen und zuletzt so unglücklichen Olden-Barneveld. Wagenaer hat seinem Geschichtwerke eins beigefügt, von Houbraken gestochen, von Schoumann gezeichnet; der Maler des Originals wird nicht angegeben. Aber Rubens kann es nicht gewesen sein: denn hier ist Barneveld, den er nur als Greis kennen lernte, im kräftigsten Mannesalter vorgestellt. Der Kupferstich widerspricht wenigstens unserer Annahme nicht: ungeachtet des großen Unterschiedes, den die Jahre und die verschiedene Wendung des Kopfes machen, bemerkt man dort wie hier die hohe Stirn und die gebogene, im Profil stark vortretende Nase.

Wir wenden uns nun zu der zweiten Hauptfigur, worin d'Alton mit großer Wahrscheinlichkeit einen Sohn Barnevelds erkennt. Beide tragen ein solches Gepräge individueller Wahrheit im Charakter und Ausdruck, daß sie unmittelbar nach dem Leben gemalt zu sein scheinen. Dieß war aber mit dem Vater nicht der Fall, da das Gemälde, wie der ganze Gedanke ausweiset, erst nach dessen Tode zur Verherrlichung seines Ruhmes entworfen worden ist. Rubens mußte also, um die Aehnlichkeit der Züge zu treffen, seiner Erinnerung durch frühere Zeichnungen von eigner oder fremder Hand zu Hülfe kommen. Der Sohn hingegen kann allerdings zu dem Bildnisse gesessen haben. Um dieses darzuthun, muß ich in der Kürze Einiges von den Schicksalen der Familie Barneveld, nach dem tragischen Fall ihres Hauptes, erwähnen.

Das tyrannische Verfahren gegen den weisen und standhaften

Vertheidiger der Freiheit und seine beiden Mitbeschuldigten, Hugo Grotius und Hoogerbeets, ist weltbekannt: die Geschichte hat ihr Urtheil längst gefällt. Je mehr man sich bemühte, die unerhörten Greuel dieses Prozesses durch gerichtliche Förmlichkeiten zu verkleiden, desto empörender treten sie hervor. Je mehr der Prinz Moriz von Nassau sich scheinbar von allem Antheil an dem Handel zurückzog, desto sicherer ist er als der wahre Urheber erkannt worden. Er hatte einen unversöhnlichen Haß auf den Mann geworfen, der seiner Erhebung am förderlichsten gewesen war. Er wollte sich um jeden Preis eines Nebenbuhlers entledigen, der seinem Ansehen die Wage hielt, und seinen herrschsüchtigen Planen gemäßigt, aber entschieden entgegen trat. Die Untersuchung dauerte neuntehalb Monate; seit seiner plötzlichen Verhaftung verließ Olden-Barneveld das Gefängniß, wo er keinen seiner Freunde oder Angehörigen hatte wiedersehen dürfen, nur um das Blutgerüst zu betreten. Der französische Gesandte hatte sich im Namen seines Monarchen vom Anfange an, und noch frühmorgens am Tage der Hinrichtung dringend für ihn verwendet: aber vergeblich. Der Gewalthaber konnte nur durch den Fall des ehrwürdigen Hauptes befriedigt werden. Dieß bleibt ein schwarzer Fleck im Leben des Prinzen Moriz, den aller Waffenruhm nicht hat überglänzen können. Sechs Jahre später starb er, und es zeigte sich, schon zuvor, daß er eine ziemlich fruchtlose Frevelthat begangen hatte.

Die Verfolgung hörte mit dem Tode Olden-Barnevelds nicht auf. Die Konfiskation seiner Güter als eines Hochverräthers war in dem Urtheil bereits ausgesprochen: zwei Jahre später ward sie auf's Neue bestätigt und mit aller Strenge vollzogen. Mehrere seiner Anhänger hielten sich nicht für sicher, und wanderten aus. Seine Schwiegersöhne wurden aus der Ritterschaft gestoßen; seine Söhne, die von dem Besitz eines Rittergutes Beinamen führten, ihrer Aemter entsetzt. Der ältere, Herr von Groeneveld, war Landforstmeister und Aufseher der Deiche in Delfland; der jüngere, Herr von Stoutenburg, Befehlshaber von Bergen-op-Zoom und Rittmeister. Dieser, von leidenschaftlichem Gemüth, zur Verzweifelung gebracht, und brennend vor Begierde, Blutrache für seinen Vater zu nehmen, ersann im Jahre 1623 einen Anschlag auf das Leben des Prinzen. Durch ungestümes und wiederholtes Andringen

bewog Stoutenburg endlich seinen Bruder zur Beistimmung, dessen Antheil sich jedoch fast auf die Mitwißenschaft beschränkte. Die Verschwörung ward verrathen: alle mußten flüchten, den wenigsten gelang es. Groeneveld hatte vom Haag aus das Ufer bei Schevenin-gen erreicht; allein er trug Bedenken, sich in einem Fischernachen auf das offne Meer zu wagen; er hoffte, als Fischer verkleidet, längs der Küste zu entkommen, ward aber an der äußersten Nord-gränze erkannt, gefangen und bald darauf im Haag enthauptet. Er gieng in ritterlicher Tracht, mit edlem Anstande, als ein tap-ferer Mann, dem Todesstreich entgegen, und erregte allgemeine Theilnahme.

Glücklicher, und vielleicht entschloßener, als sein Bruder, er-reichte Stoutenburg die clevische Gränze, und langte in Brüssel an, wo ihm die Erzherzogin Isabella einen Schutzbrief verlieh. Damals konnte Rubens ihn kennen lernen, oder auch noch später, indem Stoutenburg drei Jahre nachher nach einigen Reisen als Rittmeister in spanisch-niederländische Kriegsdienste trat.

In diesem jüngeren Sohne glaube ich das Original des ritter-lichen Kriegers zu finden, der neben Olden-Barneveld sitzt. Für einen solchen Charakter paßt dessen ganze Haltung auf's vollkommenste. In seinen Blicken und Mienen ist nicht nur Erstaunen und Unwil-len ausgedrückt, sondern auch ein muthiger Trotz und eine Drohung gegen den Mächtigen, wenn er die Ehre oder das Leben des Va-ters antasten sollte. Diese Aufregung bildet einen unvergleichlichen Gegensatz mit der Seelenruhe des Alten, der zu sagen scheint, wie er bei der Warnung wirklich gesagt hat: er sei bereit, sogar seinen Feinden gegenüber seine Unschuld zu vertheidigen. Das Kostum beider Figuren bezeichnet ihren vornehmen Stand und ihre Wohl-habenheit. Der Sohn trägt ein atlasnes Wamms, seine Mütze ist mit einer weißen Straußenfeder verziert; er faßt mit beiden Hän-den an den Griff seines großen Ritterschwertes. Der Vater sitzt im Armseßel in seiner bequemen Haustracht, einem sammetnen Schlafrock, mit fleckigem Pelzwerk gefüttert.

Die zweite Gruppe, ebenfalls im Vordergrunde zur Rechten des Beschauers: die Göttin der Zeit, die der Muse der Geschichte einen Lorbeerkranz über dem Haupte des Weisen flechten hilft, ist sinnreich. Die Allegorie paßt auf jedes verkannte Verdienst, ganz

vorzüglich aber auf Olden=Barneveld, dessen Name noch lange nach seinem Tode in seinem Vaterlande geächtet blieb, in der Folge hingegen allen republikanisch=Gesinnten sprichwörtlich für einen Märtyrer der Freiheit galt.

Die dritte Gruppe, links und mehr in den Schatten zurück gedrängt: eine Kranke im Bett, von zwei Wärterinnen umgeben; diese Gruppe hat d'Alton sehr natürlich auf die Gattin gedeutet. Allein hier hat der Künstler sich eine Abweichung von der Geschichte oder wenigstens einen Anachronismus erlaubt. Barnevelds Gattin ist so vielen Leiden nicht erlegen, sie hat ihn mehrere Jahre überlebt. Sie hatte die Erlaubniß erlangt, nach langer Trennung ihn am Tage seiner Hinrichtung mit ihren Kindern und Enkeln noch einmal zu besuchen. Er lehnte es ab, vielleicht um seine Faßung nicht zu verlieren; sein Abschiedsbrief ist einfach und voller Zärtlichkeit. Vier Jahre nachher machte die unglückliche Wittwe einen fruchtlosen Versuch bei dem unerbittlichen Prinzen, Begnadigung für ihren Sohn Groeneveld auszuwirken. Spätere Nachrichten finde ich nicht.

Es ist ein schöner Gedanke des Künstlers, den unerschütterten Weisen zwischen die irdische Trübsal und den unsterblichen *Ruhm* in die Mitte zu stellen.

Der Fall des Vertreters von Holland mußte in den spanischen Niederlanden großes Aufsehen machen; man nahm ohne Zweifel lebhaft Partei für ihn, wie überhaupt jeder, der aus politischen Gründen im Haag verfolgt ward, in Antwerpen und Brüssel der besten Aufnahme gewiß sein konnte.

Hugo Grotius war der Freund, der Bewunderer, und beinahe der Schicksalsgenoße Olden=Barnevelds. Nach seiner wunderbar gelungenen Flucht lebte er in Paris, wohin auch Rubens durch die Königin Maria von Medicis eingeladen worden war. Der Maler befreundete sich mit dem großen Gelehrten, der ihn sehr glaublicher Weise dazu aufgefordert haben wird, dem verehrten Staatsmanne durch seine Kunst ein Denkmal zu stiften.

Druck von J. B. Hirschfeld in Leipzig.







